

مقـــالات وشـــهادات وآراء

مدونة أبو عبدو

ألكســـندر ألـــوف
فلاديمير ناعوموف

تأليـف: مجموعة من المؤلفين

ترجمة: يونـس كامـل ديـب

الفن السابع 231

الكسندر ألوف

فلاديمير ناعوموف

الفن السابع | ٢٣١

رئيس التحرير : محمـــد الأحمـــد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

الكسندر ألوف

فلاديمير ناعوموف

مقالات وشهادات وآراء

تأليف: مجموعة من المؤلفين

ترجمة: يونس كامل ديب

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٣م

الكسندر ألوف - فلاديمير ناعوموف: مقالات وشهادات وآراء/ تأليف مجموعة من المؤلفين؛ ترجمة يونس كامل ديب .- دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٣م .- ٣٨٤ ص؛ ٢٤ سم.

(الفن السابع؛ ٢٣١)

١- ٧٩١,٤٣٠٩٤٧ د ي ب أ ٢- ٩٢٧ د ي ب أ

٣- العنوان ٤- ديب ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

الزملاء

يو.اوزيروف

يتذكرون اليوم، أيام تموز عام ١٩٤٥، الأيام الأولى من السلام، أيام الصفاء المدهش، والتعبئة الاحتفالية. كانت هذه الأيام بالنسبة لنا نحن الذين عدنا من الجبهة بداية للحياة السلمية الآن. كانت ممرات المعهد الحكومي السينمائي لعموم الاتحاد تمتلئ بالحشود التي تضج، والتي كانت ترغب في دراسة فن السينما. لقد تجمع هنا مقاتلو الجبهة السابقون بأوسمتهم ومعاطفهم الحربية (دون كتافيات)، وكذلك من كان يعمل منذ شبابه في معامل ومصانع المؤخرة، والآن عندما حل النصر، أرادوا أن يمتلكوا أي فن.

كان يشرف على دراسة الإخراج المخرج السوفييتي البارز ايغور أندرييفيتش سافتشينكو. كان هذا الأستاذ الباهر والمبدع لفيلم "بوغدان خميلنيتسكي" مربياً رائعاً، ولم يمنح طلابه الوقت فقط، وإنما منحهم أكثر بكثير، منحهم قلبه وروحه.

لقد لاحظ سافتشينكو تماماً ومنذ الدروس الأولى في ورشته زميلين لنا- ساشا ألوف وفولوديا ناعوموف، الصديقين المخلصين أحدهما للآخر. أجل، لقد ولدت هذه الصداقة منذ أول أعوام الدراسة، رغم أنهما بديا إنسانين مختلفين. إن ألوف هو جندي ومحارب قديم، وكثيراً ما يشبه في مظهره الخارجي في ذلك الحين بوشكين الشاب كإنسان جذاب ومتحفظ. أما ناعوموف فهو أكثر الشباب فتوة في صفنا وهو شديد الشكيمة من حيث طبعه، وذو خيال جموح، وفنان موهوب، وممثل قدير، ربما هذا الاختلاف

بالذات في السيرة والأمزجة الفنية قد دفع أحدهما نحو الآخر. ربما. لكن الأمر لا يكمن في الأسباب. إن الأمر الرئيسي – كان يكمن في أن هذه الصداقة هي حقيقية، ومخلصة. وتثير الاحترام، وأحياناً تثير الغيرة الحميدة أيضاً.

كان سافتتشبنكو يكرر لنا باستمرار، أن مخرج الأفلام يجب أن يملك أربع مواهب: موهبة المخرج، وموهبة الفن المسرحي، والرسم، والتمثيل. ولقد قاد العمل معنا حسب هذه الاتجاهات الأربعة. إنه ومباشرة منذ الصف الأول كان يجبرنا على كتابة سيناريوهات، وقصص قصيرة، وكان يدربنا على العمل الإخراجي. أما في الصف الثالث فقد كان جميع طلاب الورشة يعملون بمثابة معاونين ومساعدين للمخرج في تصوير فيلم "الضربة الثالثة". إن التصوير الطبيعي، وخاصة مشاهد الوقائع الكبيرة، كانت تؤدى في منطقة بيريكوب وسيفاش، حيث كان يخرج إلى هناك كل صفنا. وقد كان يملك كل واحد منا بالإضافة إلى الواجبات الإخراجية مهام تمثيلية. وفي الصفوف العليا، عندما كان سافتتشينكو يصور "تاراس شيفتشينكو" كان يعمل معه أولوف وناعوموف بصفة مساعدين قريبين. إنهما هما الذين أتيا بـ س.بوندارتشوك الشاب تماماً والطالب في تلك الأعوام إلى إيغور اندرييفيتش ليلعب دور تاراس شيفتشينكو. وقد تم تكليف طالبي الصف الرابع أ.ألوف وف. ناعوموف بعد موت ايغور اندرييفيتش سافنتشينكو السابق لأوانه والمفاجئ والذي هزنا جميعاً، إكمال لوحته "تاراس شيفتشينكو". لقد أنجزا بجدارة عمل معلمهما، محتفظين باهتمام بكل أفكاره. أصبح فيلم "تاراس شيفتشينكو" حدثاً كبيراً في حياة سينمانا.

بدأ منذ ذلك الحين اتحاد مدهش بين هذين المخرجين، غير المتشابهين، ولكن الضروريين أحدهما للآخر. لقد امتد هذا التعاون الإبداعي، الذي أغنى السينما السوفييتية والعالمية بأعمال فنية حقيقية لأكثر من ثلاثين عاماً. يتعذر علي أن أسمي أمثلة مشابهة في حياة سينمانا العملية. يقرن هذا التوضع الإبداعي بشكل عضوي بالخيال الجامح، والانفجارية في مزاج ناعوموف مع تعمق الوعي للمادة من قبل ألوف، المسرحي الحكيم، والمهني من الطبقة العالية. ربما هذه المقارنة ليست بصورة رمزية كثيراً، لكن لدي الرغبة أحياناً أن أقارن ممارستهما الإبداعية مع عمل الكمبيوتر، الذي يختار حلاً واحداً صحيحاً من عدد من الحلول المقترحة، وبعد ذلك يضيفون عليه سوية، ويتم إعداده وينقلونه إلى الشاشة.

إن إبداع هذين السينمائيين مرتبط بظهور الأفلام الرائعة، التي تتغنى بالتاريخ المجيد لشبيبتنا الكمسمولية، والروح الحماسية في أزمان الحرب الأهلية.

إن اللوحات التي اقتحمت من قبل الرومانتيكية، مثل "الفتوة القلقة" و"پاڤل كورتشاغين"، و"الريح"، قد تميزت بحداثة الشكل، وبالتركيب التعبيري بصورة استثنائية، وتوزيع الممثلين الساطع، وبالانسجام الدقيق للمادة الواضحة، واندفاعية الإيقاع، والثقافة العالية للمونتاج. لقد أعاد المخرجون في هذه الشرائط إلى الحياة الأساليب السينمائية، المنسية من قبل الرفقاء، ولكن المتورطين في اللغة المنمقة وفخامة (تظاهرية) سينما تلك السنوات. لقد أعادوا للسينما البناء الحقيقي للحياة، والشفافية ودراماتية الصدامات، والأدب الاجتماعي الشجاع وأخيراً المجازية الفنية.

أفترض أن قيادة السينما آنذاك أرادت أن يكون المبتدئون أكثر تواضعاً وتماسكاً و... واستقامة في الرأي. إلا أن ألوف وناعوموف قد أظهرا نفسيهما ومن أول فيلم أنهما فنانان متحدان، ينسفان ما هو جمالي، وبصورة أدق

القوانين الجمالية الكاذبة، التي أصبحت في تلك الأعوام معايير في السينما. لقد عانى أستوديو كييف السينمائي في بداية الخمسينيات أزمة صعبة: كانت تلك مرحلة معينة، بصورة محزنة، من ندرة الأفلام . إن الإخفاقات الإبداعية كانت تتتابع الواحدة تلو الأخرى. إنني أتذكر، كيف ردت "الثقافة السوفييتية" في تلك الأعوام بصورة حادة على منتوج استوديو كييف، بعد أن تمت تسميتها بـــ "ورشة الأفلام المتوسطة". إن هذا الجمود كان قد نُسف تماماً بظهور "الفتوة القلقة" في عام ١٩٥٥ لألوف وناعوموف. لقد تكلموا عن الفيلم كنجاح للسينما الأوكرانية، وكبشير للتغيرات، أما حول المخرجين أنفسهم فكأمل لستوديو كييف. أقارن الوقائع والتواريخ وأرى، أنه بعد "تاراس شيفيتشينكو" المدهش من حيث الموهبة والمهارة، المصور من قبل معلمنا المحبوب ايغور أندرييفيتش سافتيشينكو في عام ١٩٥١ والذي أصبح حدثاً حقيقياً في السينما الأوكرايينية والسوفييتية، سيصبح فيلم تلميذي سافتشينكو "الفتوة القلقة" الظاهرة الساطعة التالية البارزة وماركة لاستوديو كييف.

لم تذهب دروس معلمنا بالنسبة لألوف وناعوموف عبثاً. ففي هذا العمل المبكر للسينمائيين تجسد تعدد مؤهلات موهبتهما –قدراتهما المسرحية والإخراجية، والفنية والتمثيلية. إن هذه اللوحة وما تبعها "پاڤل كورتشاغين" و "الريح" كانت جميعها تتنفس الشباب والإيمان بالحياة، وحب الوطن.

لكن ومع ذلك فإنني لا أكاد أخطئ، إذا قلت، إن ألوف وناعوموف قد أصبحا من بين أولئك الذين كانوا من بين الذين أطلّوا على النشاط الإخراجي وصاروا عرضة للمجادلات الضجوجة والممطوطة. لقد ناقش أفلامهما السينمائيون والمشاهدون. فعلى سبيل المثال امتدت النقاشات حول فيلم "پاڤل كورتشاغين" في الصحافة المركزية أكثر من عام. إن هذا مفهوم على أية حال. هناك فن تافه ومربح، ولا يملك علاقة فيما يتعلق بالبحث الروحي عن العصر. إن أفلام ألوف وناعوموف ليست كذلك – إن سخاءها الفني غير

الاعتيادي وحماستها المدنية موجهان كليهما مباشرة إلى عقل وشعور وضمير الإنسان المعاصر.

لقد صور المخرجان لوحة "پاڤل كورتشاغين" مباشرة بعد المؤتمر العشرين للحزب الذي وجه ضربة حادة لعبادة شخصية ستالين واستعاد القواعد اللينينية للحياة في البلاد. أفترض، أن هذه التغيرات بالذات دلت ألوف وناعوموف إلى فكرة تحديد قضية عودة محتوى تلك المفاهيم في الفيلم إلى المجتمع، مثل الثورية، والإيمان بعدالة أفكارنا، وبطولة وتضحية مناضلي الثورة. لقد بلورا هذه القضية، ومسألة مسائل العصر عن الرسوخ الحيوي للمفاهيم الثورية. لقد وضعا في شخصية پاڤل كورتشاغين هذه المسألة أمام المشاهد وطلبا منه جواباً لا تسوية فيه. أجل أم كلا؟.

بدأ المشاهد يحتج. وليس هو وحده. لقد بدأ النقاد، والمخرجون من الجيل القديم يشكون: إن مواد ذلك النقاش البعيد تجدونها في هذا الكتاب، إنها لا تزال تقرأ إلى الآن باهتمام حيوي. لأنها متفقة مع العمليات التي تجري اليوم في مجتمعنا، وفي ثقافتنا.

إن "الفتوة القلقة"، و"پاڤل كوتشاغين" و"الريح" (الفيلم الأخير صور في موسفيلم) قد اصطلحوا على تسميتها بصورة شرطية "ثلاثية عن الثورة". لقد لعبت هذه الأفلام المبكرة لألوف وناعوموف دوراً كبيراً في تشكل الوعي الإبداعي لكوكبة كاملة من المخرجين السوفييت في زمن ما بعد الحرب.

ومع ذلك فإنني أرى أن أكثر إبداعاتهما أهمية، وأكثر عمل شيق لهما في هذه المرحلة هو شريط "السلم القادم" الذي حصل وبصورة عادلة على جائزة عالية في مهرجان فينيسيا السينمائي، إن الفيلم أحيا مشاهد من الحرب الوطنية العظمى، التي امتدت آثارها غير المرئية في ذاكرتيهما.

سار المخرجان نحو هذا الموضوع طويلاً وغامرا بالرجوع إليه، بعد أن راكما التجربة في العمل على عدد من الشرائط حول شبيبة آبائهما فقط. إن "السلم القادم" قد تميز بثقافة سينمائية عالية، وأدهش المخيلة بحداثة الأساليب الفنية وببنائها المجازي وكذلك بأداء الممثلين الذي يؤثر. وقد كان المشاهد يحس في كل ذلك بالموهبة الحقيقية، والمهارة المضاعفة.

إن تضارب الآراء، الذي أثاره هذه المرة فيلم ألوف وناعوموف قد خرج أبعد بكثير خارج أطر الفيلم نفسه، ومن حيث الجوهر قد مس الأسئلة الأساسية لحياتنا وطرق تطور فننا. ما هي إنسانية السينما السوفييتية؟ ما هي حقيقة الحياة والحقيقة الفنية؟ ألا يهدم الخيال الفني واقعية الحادثة، والمعنى الرمزي؟ ألا تخفض السخرية الحماسة التراجيدية للموضوع؟ وهكذا الخ..

كان موضوع الفيلم في غضون ذلك بسيطاً: ثلاثة جنود سوفييت يحملون إلى المستشفى ألمانية حامل، أتى وقت ولادتها. إن الحدث قد شمل يوماً واحداً فقط، لكنه كان يوماً، كسر سير القسم، الذي كان يفصل الحرب عن السلم. أيُ عمق، وإنسانية، ونبل كانت تكمن كلها في هذا الفيلم، الذي أصبح يشكل مرحلة كاملة، ومبدئية بالنسبة لفننا السينمائي.

لكن وفي هذه المرة برز بالنسبة لفيلم ألوف وناعوموف غير قليل من المعادين العنيفين و"الخصوم الفكريين". إنني آخذ هذه الكلمات بين علامتي الحصر، لأن فكرة السلم المقررة في أساس الفيلم بالنسبة لكل من يعيش على الأرض، وبالنسبة لكل من يدخل إلى هذا العالم لا يمكن ولا يجب أن تملك خصوماً.

ولكن الأمر كان على الشكل التالي. لقد اتهموا ألوف وناعوموف... بالمسالمة. أتصور، بأي شعور مختلط يقرأ المعاصر، وبصورة خاصة الإنسان الشاب، الذي يسمع كل يوم من خلال الراديو ويرى عبر التلفزيون،

كيف تنمو حركة المسالمين في كل العالم وكيف تخطو على كوكبنا الجماعات الكبيرة والصغيرة والمنظمة والأممية للمناضلين لأجل السلم، إن كلمة "المسالمة" في وقت من الأوقات كانت شتيمة، أما المسالم فكان يتساوى مع العدو الفكري. ولكن ذلك حدث في "وقت من الأوقات" لم يكن بعيداً.

لقد تألبت على "السلم القادم" قوى مختلفة، واضحة وخفية، إن إدارة مؤسسة توزيع الأفلام السينمائية قد حاصرت عملياً هذا الشريط الرائع، الذي حصل على جائزة الحكام الخاصة في مهرجان فينيسيا مع عبارة جديرة بالاعتبار: "لأجل الابتكار والأصالة التي قص فيها هذا الفيلم قصة عن تخريب السلم في مرحلة انتقالية من القتال إلى الهدوء، ويحمل نداء مؤثراً لتآخي الناس"...

ولكن ها هي رئاسة مؤسسة توزيع الأفلام قد اعتبرت الفيلم ضاراً فكرياً بالنسبة للمشاهد السوفييتي، وبصورة خاصة بالنسبة للمحاربين الشباب. عملت آلية معارضة الفيلم بدقة. ونوابضها الحقيقية لم يتم النجاح في إظهارها. وبالرغم من كل حجج العقل، وعلى الرغم من التقويم العالي للفيلم من قبل السينمائيين، والصحافة، ومن الصدى الواسع الذي حصل عليه في الخارج، فإن الفيلم لم يصل إلى المشاهد عملياً، أما في التلفزيون فقد عرض فقط بعد /٢٧/ عاماً.

عندما نتكلم اليوم عن الأفلام ضحايا زمن "الركود"، فإننا سنتذكر "السلم القادم" أيضاً. فالتخريب الذي أصاب توزيع هذا الفيلم للعرض، أي عدم ظهوره على الشاشات عملياً قد أفقر الحياة الروحية للمجتمع، وسعة فكره المعنوية. وفي كل مرة، عندما أجد على إعلانات دور السينما دعاية عن "السلم القادم" أشعر بالفرح بسبب، أن الزمن يصحح الخطأ القاسي وأن الفيلم يجد مشاهديه. أعتقد، أنه سيكون شرعياً، القول، إن النشاط الإبداعي لألوف وناعوموف لم يدفعهما فقط إلى صفوف الأساتذة الطليعيين للسينما، وإنما أكثر

من ذلك – لقد أصبح عملهما مثالاً بالنسبة للكثير من السينمائيين الشباب. إنهما رئسا إحدى أهم الاتحادات الإبداعية "موسفيلم" ومدت يدها إليهما مباشرة الشبيبة وكذلك السينمائيون الموقرون. أتى الناس إلى هنا للعمل، مدفوعين بسطوع موهبة القادة الشباب. لقد استمر في هذا النشاط المثمر عشرين سنة، وقد بدا أنه من السهولة والبساطة جمع القيادة الفنية مع العمل على الأفلام الخاصة. إن الاجتماعات نفسها لمجالس الاتحاد الفنية التي قادها ألوف وناعوموف والتي كانت قادرة على جذب الانتباه كانت حيوية، وشفافة وتجري دون صفقات. هناك كانت تجري نقاشات السيناريوهات. والمادة المصورة على شريط والفيلم الجاهز– تسيطر على الصالة حالة من الاهتمام الحار، والصداقة الصادقة. وغالباً ما كانت هذه النقاشات تتحول إلى نقاشات إبداعية، يشارك فيها بصورة دائمة الكثير من السينمائيين والكتاب.

إن الأعوام اللاحقة من النشاط الإبداعي لألوف وناعوموف قد تميزت بالتلاصق مع الأدب الكلاسيكي العظيم مثل "الفكاهة الخبيثة" التي تؤفلم قصة فيدور ميخايلوفيتش دوستويفسكي، و"الهروب" – تجسيد مسرحية ميخائيل بولغاكوف و"أسطورة تيل" – تجسيد رواية شارل دو كوستير.

"الفكاهة الخبيثة" – هو فيلم عن مصير معقد. لقد وضعت على الرف اثنان وعشرون عاماً، ويستطيع المشاهد الآن أن يتعرف عليها فقط. لكن الفيلم لم يتقادم على الرغم من قابلية الأعمال السينمائية للتقادم السريع. أعتقد، أن ذلك يفسر بأننا نتعامل في حالتنا هذه مع تجسيد صادق لدوستويفسكي، ومع تناول دقيق لروح عمل الكاتب الروسي العظيم، ومع "واقعيته الخيالية"، التي وجدت شكلاً سينمائياً مماثلاً، ومع فلسفته وشاعريته. أعتقد، أن قابلية الحياة لهذا الفيلم هي الرد الأفضل على السؤال، الذي اشتعلت حوله الأهواء قبل ٢٠ عاماً: "هل هذا ديستوفسكي أم ليس دوستويفسكي؟". بالطبع إنه دوستويفسكي، ولو كان غير ذلك لكان الفيلم قد مات .

يجد القارئ المهتم في هذا الكتاب الكثير من الآراء الشيقة عن فيلم "الفكاهة الخبيثة". التي تم التعبير عنها في وقته سواءً من أنصاره أو معارضيه والذين لم يفقدوا الحدة في العملية النقاشية. لقد شارك في مناقشة هذا الفيلم الفريد، الفريد بسبب المبالغة الفنية الهجوية، التي هي قليلة جداً في سينمانا، الكثير من الاختصاصيين في الأدب، والكتاب، والسينمائيون وقادة الإنتاج السينمائي آنذاك. إن الكلام المختصر المسجل لهذا النقاش الإبداعي ينشر لأول مرة. يجذبني إليه جانبان لصفة شخصية الأول _ هو العمق والتحليل والمبدئية واحترام الحديث في وسط العاملين الإبداعيين، والزملاء، والناس، الذين يهتمون بصدق بالقضية العامة. لقد فقدت هذه التقاليد الآن تماماً. الجانب الثاني – الدرس الذي لا هوادة فيه، والذي علمتنا إياه جميعاً الحياة. القضية تكمن في أن مشاركي النقاش عام ١٩٦٦ من حيث الجوهر قد وقعوا في الخطأ. لقد أقنعوهم أن لاشيء يهدد الفيلم وأنه تم جمعهم لأجل حديث مهني احترافي إبداعي.

" لو كان لدي ولو أدنى خطر بعدم ظهور الفيلم على الشاشات، لما فكرت بالانضمام إلى التقويمات الإيجابية"، – تكلم الأستاذ القديم في مجال الإخراج السينمائي أ. ستولبير. كان يمكن أن يكرر ذلك مشاركون آخرون في النقاش من اتحاد السينمائيين.

إن التسجيلات المختزلة للنقاشات، حسب وجهة نظري، تعطي مادة ممتازة لمن يحاول اليوم أن يبحث في الأسباب الحقيقية وفي سيكولوجية مرحلة " الجمود". إن "الفكاهة الخبيثة" قد نامت على الرف.

كان يوجد على الطاولة نص مخروز مكتوب بآلة كاتبة للرواية السينمائية " القانون" عن الأزمان غير القانونية لعبادة الفرد. إن هذا السيناريو الذكي والمر كان يعد بأن يصبح حدثاً بارزاً في سينمانا، وفي كل ثقافة الحياة.

نشر في عام ١٩٨٧ فقط في مجلة "فن السينما"، رقم ٦-٧. وقد باشر فلاديمير ناعوموف الآن فقط بإخراجه لوحده. لم يعش ألكسندر ألوف حتى ذلك اليوم. إنه لم يعش حتى العرض الأول لـــ "الفكاهة الخبيثة".

إن الكثير من المعاني العامة، التي وجدت شكلاً سيناريوهياً، مثل، "ايبيكوس" حسب ألكسي تولستوى أو "الزواج الأبدي" حسب فيودور دوستويفسكي، وخطط الطلبيات ، وخطط الحوار الاوبرالي، قد رفضت كلها بصورة حازمة من قبل السينمائيين الأجانب. إن ما أعجب المخرجين، أخاف البيروقراطيين من السينما وبالعكس.

عام ١٩٦١ – "السلم القادم"، وعام ١٩٧١- "الهروب". هكذا تبدو الحالة السينمائية للمخرجين في الطبعة الأخيرة لـــ "القاموس السينمائي". تحل عشر سنوات من التوقف؟ كلا، ليعلموا ما هو غير معلوم، أن هذه السنوات العشر، كانت مليئة بالعمل الذي لا يكل. كانت عشر سنوات من النضال، والمحن، والإذلال ومن جديد النضال لأجل أن تكون أنت على حقيقتك.

ولقد كان فيلم "الهروب" المأخوذ عن عمل ميخائيل بولغاكوف انتصاراً لهذا النضال. إن " الهروب" حسب وجهة نظري – هو التجسيد الأفضل على الشاشة، والأكثر كمالاً من حيث الشفافية، ومجازية النثر لكاتبنا بولغاكوف المدهش. وإن الأديب المسرحي الرفيع بولغاكوف قد وجد تعبيراً ساطعاً له على الشاشة في الأعمال التمثيلية الرائعة لـــ م. أوليانوف، وي. يفستيغنييف، و أ. باتالوف، و ل. سافيليفيوفا. لقد اكتشف ألوف وناعوموف في كثير من الأفلام ابتداءً من " تاراس شيفتشينكو" ممثلين كثر. وهنا تم أيضاً اكتشاف جديد – أبدع الممثل الشاب ف. دفورجيتسكي شخصية الجنرال خلودوف متعددة الوجوه. إن روح بولغاكوف، الحادة، وروح الفيلسوف الأديب المتناقضة في الظاهر وغير المألوفة تتخلل الفيلم بأسره.

لقد استدعى " الهروب"، كالكثير من أفلام ألوف وناعوموف نداء آمر: "رواية الحرس الأبيض"، و"العطف تجاه العدو الطبقي" و"الغفران" الخ. وإن الأفق العاتم لــ"الفوج" صار يملك من جديد سمات الواقعية. إن كمية التصحيحات، المقدمة من قبل المخرجين، وبالأصح، عدم معقوليتها، هددت بتدمير الفيلم .

بدأ صراع المواقف المتواصل. لكن ألوف وناعوموف كانا قد تفو لذا، وحققا خروج الفيلم إلى الشاشات بخسائر الحد الأدنى، واستقبل "الهروب" بابتهاج، وكانت الصحافة كبيرة وموحدة في تقويماتها حول الفيلم .

تم الاعتراف بنجاح هذا الفيلم بفضل التوفيق الذي لا جدال فيه. أثارت نهاية الفيلم الكثير من النقاشات. البعض اعتبرها عاطفية جداً. إنني اعتبرها تراجيدية. فأحداث الفيلم تطورت في بعدين، في بعد واقعي وفي أحلام الأبطال. الملاحظة الأخيرة لسيرافيما على السفينة: "لنسر ! النهاية !". في هذه الملاحظة فرح العودة والشعور بالهلاك. ويبدأ بعد ذلك الحلم: وثبة على ظهور الخيل على الأرض المغطاة بالثلج، قفزة مأخوذة من "المعلم "، وهاجس الهلاك .

أعتقد أن تلك القراءة للنهاية، هي أقرب إلى إدراك ألوف وناعوموف للعالم المحيط، خصوصاً أنهما في هذا الوقت وبإذن من أرملة الكاتب ييلينا سيرغييفنا بولغاكوفا بدأا الإعداد للعمل على أفلمة "المعلم". لكن هذه الخطط لم يقدر لها التنفيذ. فالستار البيروقراطي هذه المرة لم يفتح به ثغره.

انظروا إلى رسومات ف. ناعوموف المتعلقة بــ" المعلم" فهي قسم صغير، إلا أنه يعطي تصوراً حول كيف يمكن أن تكون غريبة وتراجيدية هذه اللوحة.

لقد تبع هذا الفيلم بعد ذلك فيلم "أسطورة تيل" المؤلفة من أربع حلقات، وهي قياسية من حيث معناها العام ومن حيث حجمها. إن أفلمة "الأسطورة" على الشاشة معقد بصورة غير طبيعية لأسباب كثيرة. هنا وبالمعنى الحرفي للكلمة شعبية الرواية العالمية. وكذلك تجسيداتها في السينما، والمسرح، والباليه، والبعد الزمني للأحداث وأصالة المقاطع الأدبية للكاتب. الأسباب كثيرة، لكن ما هو رئيسي. هو أن تيل نفسه – "حرية الروح الشعبية" مجسدة في إنسان الحرية بالرغم من القمع، والمطاردات، والظلامية، وبالرغم من محارق ديوان التفتيش، وإحراق الهراطقة، وفي نفس الوقت، فإن "أسطورة تيل" شكلت في منتصف السبعينيات تهديداً كبيراً لعقلية الموظفين. هكذا فهم هذا الفيلم. يقود المخرجان تجسيد رواية الكاتب البلجيكي الشهيرة بحرية، وبصورة منسجمة وبسهولة. إن الشجاعة الإبداعية، والحرية الداخلية لعملهما تشهد كلها على تحلل الفكر من القيود، وتشهد على أنهما استطاعا الانغماس في أجواء القرون البعيدة عنا، والتي هي بالنسبة لهما كما لدى الكاتب خيالية وواقعية بآن واحد، ومفعمة بالأسرار والأحلام، والرؤى والإبتذالية الفظة. لقد تحرك ألوف وناعوموف بشجاعة عبر التصورات المألوفة والتقليدية حول التجسيد بالتطابق الصارم مع النص الأدبي، لقد نقلا إلى الشاشة عملاً أدبياً بوسائل فن آخرى، وحسب قوانين المرونة السينمائية مع التركيبات التعبيرية وتوزيع الممثلين وجعل الصدامات والخيال اللازم شيئاً دراماتياً مؤثراً.

إن بناء فيلمهما يذكر بالصيغة الموسيقية " روندو "، ما يعني كما هو معروف في الترجمة دائرة. إن هذا الشكل دخل بشكل متين إلى السوناتا الكلاسيكية، وبدا تماماً شكلاً طبيعياً في سيمفونية، ويعيش في أكثر الفنون حداثة – السينما. إن قوته تكمن في تكرار الفكرة، وتوزيع الممثلين، وأحياناً اللقطة، والتفصيل السينمائي أو الديكور وهكذا، يبدأ الفيلم بظهور العميان، الذين يمسكون بعضهم البعض، والذين يتجولون ببطء على الطريق المغبر.

تظهر في هيأتهم – بطون أكلة لحوم البشر، والشراهة، والدهاء والشراسة – كل الرذائل الإنسانية القبيحة. إن هؤلاء العميان بدوا وكأنهم خرجوا من لوحة تحمل نفس الاسم للرسام الهولندي العظيم بيتر بريغل الأكبر. إنهم يمرون عبر كل الفيلم، كرمز لبشاعة هذا العالم. ويقابلهم رمز النقاوة والانسجام، الذي يولد الجديد، والرائع والإنساني، المتجسدة كلها في تيل، هذا القلب الحي لشعب فلاندريا، كلا الصورتين هما عبارة عن مركزين يتقاطعان طوال الفيلم، متناوبين ومتلاقيين، ومفترقين ومترابطين ومحيطين بالرواية.

إن تيل – روح الشعب المحبة للحرية، ونيلي – قلبه الذي يحب يبقيان شباباً على امتداد كل الفيلم. أما فيليب، الذي يجسد السلطة القاسية ومنظومة القمع، فإنه يصبح في نهاية الفيلم عجوزاً هرماً ودميماً. فكيف لا يخاف الموظفون هنا؟!..

لم يمض إلا القليل من الوقت تماماً بعد إنجاز العمل الطويل، والمعقد كثيراً المتعلق بتجسيد "تيل" على الشاشة، حتى انهمك المخرجان في عمل جديد. كانا يفكران بفيلم سياسي كبير، وقد وجدت الأحداث المرتبطة بمؤتمر طهران في مرحلة الحرب صدىً لديهما.

إن مصير فيلم "طهران-٤٣" على الشاشة قد جرى بصورة سعيدة: لقد شاهدها في بلادنا أكثر من ٥٠ مليون إنسان، وقد بيع الفيلم إلى ٤٠ بلداً من بلدان العالم. وإن عناصر هذا النجاح هي – الاهتمام الكبير للناس بالتاريخ، والدسائس التي كانت قائمة والتي تقبض على البداية في أحداث عام ١٩٤٣ والتي تختتم بعد حوالي أربعين عاماً في باريس المعاصرة: الفرقة التمثيلية الرائعة: ن. بيلوخفوستيكوفا، وي. كوستوليفسكي، وأ. فيلوزوف ، وأ.جيغارخانيان، وأ. ديلون، وك. ويورغينس. لقد حصلت المواضيع في الفيلم على تطور فني لاحق يتخلل كل إبداع ألوف وناعوموف، – مواضيع الناس والوطن. إن مهارة المخرجين، اللذين يمسكان بحرية في هذا الفيلم

مختلف أشكال الأفكار السينمائية من الحقيقة الوثائقية حتى التصميمات الفلسفية العميقة تحقق ذرىً جديدة بالنسبة لهما.

لقد وقف النقد بصورة مختلفة تجاه فيلم "طهران -٤٣". وقد دوت انتقادات كثيرة وجهت إلى المخرجين لأنهما لم يذهبا للتنازل أمام التجارة. إنني أفكر أن فيلم "طهران" يعتبر نموذجاً نادراً وحتى أكثر من نادر في سينمانا لأنه وحد التمثيل مع الذوق الفني، والموضوع والمواطنين مع العمل السينمائي، إن القوانين العامة للفن الشعبي تتحطم هنا.

ويقود المخرجان المشاهد إلى التعميمات التاريخية الفلسفية العميقة.

لقد كان آخر عمل مشترك بين أ. ألوف و ف. ناعوموف هو أفلمة رواية "الشاطئ" ليوري. بونداريف على الشاشة – وقد حصل على جائزة الدولة لعموم الاتحاد السوفيتي، إن هذه الجائزة العالمية والجديدة تكلل بصورة موضوعية إبداع هذين الأستاذين معاً. إن فيلم "الشاطئ" هي عن القيمة السامية للحياة الإنسانية وعن الحب وضرورة أن يفهم الناس بعضهم البعض. إن "الشاطئ" هو نداء إلى الخير، والتفاهم المتبادل بين الناس والشعوب، الأمر الضروري بصورة خاصة في المراحل المتوترة والمعقدة من التاريخ. إن القضية المركزية هنا، كما في "السلم القادم" هي قضية الحرب والسلم.

"إن حماسة العمل في العداء الحازم للحرب، والعنف، والشر، وفي السعي إلى السلام، وكي لا يكون أبداً من جديد اهتزاز في هذا المجال، وكي تستطيع الأجيال القادمة الحياة بسعادة وسلامة، وكي لا تعاني تلك المعاناة وكي لا يكون هناك تلك الخسائر، التي تكبدها أبطال "الشاطئ"، – تكلم المخرجان في إحدى التحقيقات الصحفية، – وبالنسبة لرواية "الشاطئ" كما بالنسبة لبقية كتب يو. بونداريف فإن ما يتصف به تصوير الشخصية في الصداقة، وفي التأثير المتبادل مع المجرى التاريخي، عندما تتلامس الروح الإنسانية مع التاريخ، إذا أمكن التعبير عن ذلك. يكشف في نقطة الألم هذه

معنى العمل، وتفوز الانفعالات، وتحدث جاذبية متبادلة وردود مختلف الشخصيات والمواقف الجمالية، والتصورات القطبية من الحياة وتعيين مكان الإنسان في الحياة.

وفي شباط يبرز "الشاطئ" لـــ أ. ألوف و ف. ناعوموف، كما في جميع أعمالهما المرئية على أية حال، وبفضل اللغة المعقدة المجازية، والتفكير المونتاجي غير المألوف يبرز مقياس آخر معاصر: وقائع تاريخية ملموسة، ومصائر إنسانية منفردة تنمو هنا في صورة شاعرية وفلسفية للزمن والإنسان. إنني ومنذ المقعد الدراسي كنت أرصد باهتمام كبير إبداع ألوف وناعوموف وأستطيع وبكل صدق أن أتكلم عن موهبة هذين الإنسانين. وعن النمو الإبداعي المستمر، وعن مبدئية وأهلية مواقف هذين الفنانين. إن طريقهما غير السهل في الفن، وإبداعهما يثيران الاحترام.

يعجبني، أن الكتاب عنهما ليس نصاً قانونياً مغطى بطلاء، ومرتبة فيه كل النقاط على الحروف وإنما مجموعة تصطدم فيها بمختلف وجهات النظر، التي تحيط بنا في بوتقة من الحماس، والتي لا تتلاشى حول إبداع ألوف وناعوموف حتى اليوم، إن فن المجموعة يعطي الإمكانية لسماع صوت وحجج نقادنا الطليعيين والسينمائيين، وآرائهم – المرهفة، وغير العادية، وغير المألوفة، والجدلية. وهي معاصرة في أعلى مستوى .

توقفت حياة الكسندر ألوف في عام ١٩٨٣، لقد توفي عندما كان العمل على فيلم "الشاطئ" قد أنجز عملياً. كان ألكسندر غالباً ما يتكلم عن أن "الشاطئ" – هو واجب الاحترام للجيل، الذي حمل على كاهله عبء الحرب الثقيل–. لقد كان هو من هذا الجيل، لا أستطيع إلا أن أعجب (هنا هذه الكلمة هي الأكثر دقة) ببطولة ألوف، الذي لم يستسلم بعد الرضوض الجدية، التي

أصابته في الحرب، وبعد المرض الثقيل، وتغلب على الوعكات وأصبح ذلك الشخص الذي لا يعوض بالنسبة لسينمانا.

وهنا في هذه المعركة الشاقة مع المرض ساعدته الصداقة المخلصة والمستمرة مع ناعوموف. إن قرب الصديق الحقيقي يعطيه الشجاعة والثبات في مهنة الإخراج السينمائي.

لذلك من الطبيعي تماماً، أن العمل الأول لفلاديمير ناعوموف بعد رحيل الصديق أصبح الفيلم الوثائقي عنه. لقد سمي الفيلم "ألوف" ولكن لم يقص عن ألكسندر فقط، عن ألكسندر ألوف، وإنما عن المصير الشجاع والنبيل لكل جيل المخرجين السينمائيين لما بعد الحرب. إن قسم الكتاب "ذكرى ا.ا. ألوف" وبصورة خاصة ذكريات ف.ناعوموف، مكتوبة بصورة ساطعة وحيوية وذكية، وتسترجع جو الزمن، الذي أمكننا أن نبدأ منه، وتظهر حركة الزمن، وترسم صور شخصيات أناس سينمانا.

إن السنوات التي عاشها ألوف وناعوموف في سينمانا – هي ليست فقط تعاوناً مثمراً وإبداعياً، وإنما هي كذلك مثالاً للصداقة السامية. إن الفنانين الشعبيين – هما أخوان حقيقيان بالروح، والفن، والحياة.

ثلاثية عن الكمسمول

الفتوة القلقة

پافل كورتشاغين

الريــح

إن أول فـيلم لنـا "الفتـوة القلقـة"، - هـو واجـب حـب لمعلمنـا ايغـور أنـدرييفيتش سافتـشبنكو، إن كل دقيقـة مـن العمـل علـى هـذا الـشريط كانـت تنيرها السعادة، والفرح، كما لو أننا رششنا بالماء .

أ. ألوف، وف. ناعوموف

"المزاج العاصف والصدق الصارم في إعادة خلق العصر، والـشعور بتوحـد وغنى التفاصيل، التي يلاحظها ويقـدمها المخرجـان بـصورة دقيقـة، - جذبتـهما "الفتوة القلقة" مباشرة لهذا كله. إن ظروف الحياة قد تم إحياؤها على الشاشة بتلـك الدقـة والحيويـة، وبجزالـة التفاصـيل البهيـة، بحيـث يبـدو أحيانـا، وكـأن الذين صورا الفيلم هما عبارة عن شاهدين لأحداث تلك السنوات" .

ن. زوركايا

"ألوف وناعوموف، لا تنساقا وراء التيار، أنا معكما" .

بارينيت

" إنني أعتبر، أن فيلم "پاڤل كورتـشاغن" يعتـبر العمـل الأكثـر موهبـة في السينما السوفييتية خلال عام ١٩٥٦، وأقدمه وبحق لنيل جائزة لينين في مجـال الفن (في السينما)".

م . دونسكوي

"بالنسبة لي لم يكن "پاڤل كورتشاعن" انتصاراً لألـوف ونـاعوموف، وإنمـا انتصاراً لجيلنا بأسره".

غ. تشوخراي

"إن الأفلام الثلاثة كلها، المصنوعة من قبل ألوف وناعوموف، مكرسة للكمسمول، وللناس، الذين يوجدون في العمر السعيد، حين تتشكل عند الإنسان القناعة، وحين تبدأ الحياة بقواها الأخلاقية الكاملة إن المخرجين قد طرحا إلى المقدمة في فيلم "پاڤل كورتشاغين" الحقوق الأصلية للسينما في تعبيريتها الموجودة فيها فقط وبصورة خاصة، لقد استطاعا الحصول على بعث عدة أساليب سينمائية - سواء في بؤرة آلة التصوير، أو في مبادئ الإضاءة، وفي التركيبات الداخلية للقطة، التي كانا يعتبرانها منذ مدة طويلة مودة قديمة أو مهجورة لقدمها" .

س. غيراسيموف

المنابع

ت. لوغينوفا.

بمشاعر مزدوجة تعاملت مع الطلب إلي لاستعادة ذكرى العمل على فيلم "الفتوة القلقة" لألوف وناعوموف. كان الباعث الحقيقي الطبيعي – هو الفرح ، لأن دور الكمسمولية غاليا كوشنير كان أول عمل كبير لي في السينما. وقد احتل في الذاكرة مكاناً خاصاً.

لكن الشكوك صارت تختلط فيما بعد، مرّ خمسة وثلاثون عاماً. وقد تم نسيان الكثير. أما المشاهد: فهل سيتذكر هذا الفيلم؟. سرعان ما لاحظت، أن ذكرياتي مشوشة، ومتقطعة، بحيث أنه لا يوجد فيها خيط رابط، وأفكاراً عامة. لقد صار يختلط مع الدافع الأول للفرح بصورة ملحة شعور متردد آخر – يجب الرفض. لكن، عندما نضج الحل النهائي، حدث أمر غريب، وأعتقد أنه رمزي. لقد وجدت نفسي في المستشفى: لقد تغلبوا على مختلف الأمراض. وها أنا بطريقة ما أمر عبر الممر وأسمع: "امرأة، أحب فاسيلي!". لقد خيل إلى شيء ما معروف في هذه الكلمات، التي دوت كنداءات، لكن وبما أن الأفكار كانت مبتلة بسبب التوعك الخاص، تابعت طريقي. ومن جديد صوت: " امرأة، أنا أحب فاسيلي! هذا أنتم، أنتم – فتوتي القلقة!". ألتفت، وأرى امرأة، وهي من أترابي ويبدأ الحديث عن فيلم "الفتوة القلقة". كان ذلك مونولوجاً بصورة خاصة، تكلمت هي بصورة أساسية، تكلمت بحرارة وبانفعال، كما لو أن الفيلم قد صُوِّر للتو. لقد شكرتني لأجل

الفيلم، النقي، والذكي، والرومانتيكي، والحماسي. لقد قلقت بشكل أنها بدت كما لو أنها قد انشطرت بصورة خفية – وبعد ذلك وبعد أن اعتذرت وتمنت لي الصحة ذهبت فجأة وبطريقة ما.

إن أفكاري اتخذت منحىً آخر، عن السابق، اتخذت اتجاهاً، لقد فهمت: هناك فكرة. إنها في جو حياتنا نفسه بعد الحرب، إنها في الظمأ إلى الإبداع، والعمل، وفي إيماننا المحرر من أي شيء في السينما، كما في الفن، الذي تم خلقه من قبلنا. لم نكن وحدنا نحن السينمائيين المبتدئين الذين صدقوا وآمنوا بل المشاهدون أيضاً. لقد أحبوا بنفس الوقت السينما بصدق وفرح، مع أن الأفلام نفسها كانت تكدر أكثر مما تفرح.

إن "الفتوة القلقة" بدت واحدة من اللوحات الأولى التي كانت تعني بداية للتغييرات. لقد انعكس فيها، وفي موهبتها واقع الشبيبة في النصف الأول من الخمسينيات، الذي كان يتلمس التغييرات. الرغبة في الحياة والعمل. والرغبة الكبيرة في الإيمان بأننا "سنشق الطريق" – "سنشق الطريق بالحراب" – كانت تلك العبارة هي الأمثولة المحبوبة لألكسندر ألوف وفولوديا ناعوموف، ولقد ظهرت في سنوات الخمسينيات تلك، ولكنهما لم يعلما، أنها آتية من الخرافة الهزلية، وتصبح رمزاً حيوياً بصورة عامة. وعلى أية حال كان يجب شق الطريق واختراقه ولو بالحراب. و"پاڤل كورتشاغين" ، "والسلم القادم" و "الفكاهة الخبيثة"، و"الهروب". كلها تدخل في هذا الإطار. لكن ذلك سيكون فيما بعد. وعند ذاك كان هناك أستوديو كييف، حيث كان ألكسندر ألوف و ڤلاديمير ناعوموف قد توزعا فيه بعد انتهاء ڤكيك. كانا يعرفان الأستوديو جيداً، أجل ولم يتم اعتبارهما مبتدئين في الأستوديو. إن العمل الكبير على إنجاز "تاراس شيفتشيكو" قد ذلل من قبلهما، وقد حصل الفيلم نفسه على تقويم عال. وباختصار، لقد كانوا يعرفونهما ويثقون بهما. لقد

أحبوهما. ولكن وبالرغم من ذلك لم يقدموا لهما أي عمل إخراجي. عليهما الانتظار.

وبالإضافة إلى ذلك إن الأعمال كانت قليلة في أستوديو كييف – ثلاثة أو أربعة أعمال في العام. وهذه الأعمال هي إلى جانب ذلك مملة. لقد انتظر ألكسندر وفلاديمير بصبر ساعتهما. كانا يفتشا عن مادة، وكانا يبحثانها ويتناقشا بشأنها حتى يبح صوتاهما، وحتى العراك، وبعد ذلك كانا يكتبان طلبات، وكانا يحملانها إلى القيادة، وكان يعودان بالرفض... ومن جديد كانا يبدءان البحث. كانا يقومان بذلك بحماسة غير عادية، دون أي ظل للكآبة واليأس (كان ذلك أمراً عادياً ومحبوباً بالنسبة لهما).

لقد قلت، إنهم كانوا يحبونهما، وهذه ليست جملة يومية. إنها حقيقة واقعية. كانوا يميزونهما عن الجمهور العام. إنهما شابان مثقفان، وعاليا التعليم بذكاء حيوي، ولغة وعين مرهفة، وقلب طيب ولطيف. كانا يشيان بالموهبة. إن الشيء الوحيد الذي كان يسقط من هذه الصورة هو اللباس القديم، و المستهلك حتى النهاية.

لماذا صاروا يحكمون على ألوف وناعوموف مع الأعوام بأنهما إنسانان مختلفان: أحدهما ناكر للذات والثاني على العكس، أحدهما يقوم فقط بتحليل ما يبتدعه الآخر. إن، ذلك هو ضلال. ربما مع مرور السنين قد تم تكون شكل إدارة الذاتية لدى كل واحد منهما. كانا متشابهين في الشباب بصورة غير طبيعية ولم يكن ليتنازل أحدهما للآخر من حيث الموهبة، ولا من حيث المزاج، ولا من حيث المخيلة. كان هناك في كل واحد منهما ذلك البحر من الجاذبية، والكرامة الإنسانية والقدرة على احترام كرامة الآخر، بحيث كان من غير الممكن أن لا تحبهما. وأكرر، لقد أحبوهما.

لقد حصلا على إمكانية القيام بالإخراج فقط في عام ١٩٥٤ وهو عملهما الأساسي. بدءاً بتجسيد رواية ف.بليايف "القلعة القديمة" السميكة جداً، عن الحرب الأهلية والسنوات الأولى للبناء الاشتراكي السلمي. كان السيناريو قد كتبه ف. بليايف و م. بليمان. من الطبيعي أنه كان يجب اختصار الثلاثية بصورة أساسية: إن الأفلام متعددة الحلقات لم تكن مودة آنذاك. لكن ذلك لم يربك ألوف وناعوموف، لأنهما سعيا لبعث روح الزمن نفسه، ودويّه ، ووجهه، وهذا الأمر كما هو معلوم ، لا يتم الحصول عليه لا بعدد الشخصيات، ولا بغزارة الأحداث، ولا بأمتار الشريط... إن إيجاد مفتاح الفيلم، ومجازية بنائه، والحلول التعبيرية – إن مثل هذه المهمة قد وضعاها أمامهما.

يجب إشباع الحياة بالجزئيات الصادقة، والتفاصيل السيكولوجية، كي يصدق المشاهد، وكي تصيبه عدوى إيمان أبطال الفيلم، وحبهم، وحماسهم الملتهب.

أتذكر، كيف غيروا القسم القديم من مدينة كامينيتس- بودولسكا مع الفنان الشاب فولوديا أغرانوف، الذي كان يظهر للمرة الأولى أمام الجمهور أيضاً.

لقد بدأوا بتلوين اللافتات على جدران المنازل – "فندق بيلڤيو" و "صالون الحلاقة لجورج من باريس" و "معمل النسيج الروسي لـــ م. غوسياتينير" وعلى ركائز الإعلانات الكبيرة – دعايات لأفلام تلك الأعوام. إن المخرجين الشباب كانوا مبدئيين جداً في مسائل الترميمات الإضافية الفنية. كانت لديهم لحسن الحظ إدارة رائعة، لم تتألف ببساطة من المحترفين (لا يكفي ذلك في السينما)، وإنما من متعصبين حقيقيين. أتذكر المسؤول الإداري عن الفيلم يانوفير، الإنسان المبتكر جداً، والذي استطاع أن يحصل على كل شيء. كانت تعقد بين يانوفير والمخرجين أحياناً مراهنات. "ابتكروا

ما تريدون، كان يتكلم يانوفير، - وسنغنم جميعاً!" وكانوا يبتكرون وكان يحصل على ما يريد. لقد ساق عبر البلاد بأسرها قاطرة عتيقة، لأن المخرجين فكروا بإظهارها في المشاهد، عندما يصل أبطال الفيلم لأول مرة إلى مصنع ميخيلسوف وهم يغنون:" نحن - أطفال الذين ذهبوا إلى القتال من الاجتماعات الشعبية، والذين تركهم قطارهم، وهم ذاهبون إلى المتاريس". لقد حصل على مركب قديم يعود إلى ما قبل الثورة لأنه كانت هناك في مشهد الحب بين غاليا وفاسيلي ملاحظة:" يطلب مركب إلى المرفأ". ولم يرغب الممثلون أن يتقيدوا بالصفارة، وإنما أرادوا أن يؤثروا في اللقطة الثانية.

إن مدير الفيلم كاريتسكي، الذي كنا نسميه الأمير ذا الشاربين، والسيارة والعصاة التي كان شهيراً بها لم ينظر أبداً إلى ساحة التصوير، لكن كان كل ما يحدث هناك ينعكس في جداوله، وكان يفقد ما هو عادي بالنسبة لبرودة الدم وقد سأل بطريقة ما: أيها الشباب، أنتم ماذا هل تزعمان أن يصور الفيلم على حسابكما الخاص؟" إنه سؤال مضحك. لقد كانا مستعدين حتى لذلك، أن يعملا فقط.

لكن العالم المادي هو فقط – شرط لخلق الجو، ولكنه ليس الجو نفسه. الأشياء – ليست شيئاً، إذا لم توحد الشخصيات الإنسانية الحقيقية والأفراد. إن مشهد الاجتماع الكمسمولي، والذي أشارت إلى نجاحه الصحافة بصورة خاصة في تلك السنوات، قد صوره المخرجان في الورشة الحقيقية للترسانة، وشكل العمال الشباب الذين ارتدوا ثياباً سائدة في أعوام العشرينيات اجتماعاً حقيقياً. لم يخف ألوف وناعوموف عدم مهنيتهم، وقد آمنا في صدقتيهما. لقد وصل إليهما في التصوير وبطريقة ما شخص صغير ومرح وعريض المنكبين وأظهر لهما صورة فوتوغرافية.

يتكلم، إنه أبي، كان يعمل في العشرينيات في هذه الورشة. هكذا تحدث. "تعال، ومثل دور والدك" – يقترح ألوف وناعوموف عليه ذلك دون

اتفاق مسبق. أما هذا فإنه يتغير بسرعة ويعمل بتلك الحماسة أمام آلة التصوير ويشارك في اجتماع الكمسمول، وكأنه يعرف في الحقيقة وبصورة جيدة أعوام العشرينيات.

كان ألوف وناعوموف يحبان الممثلين منذ الشباب، وكانا ينتقيانهم طويلاً، وبصورة صارمة، وبتعنت. لكنهما كانا يؤمنان بهم، وهما يقومان بالاختيار، وقد ساعد هذا الإيمان المؤدين كثيراً. لقد التقيا في فيلم "الفتوة القلقة" بفنانين من مختلف الأجيال – بابوتشكين، وكريوتشكوف، وخفيليا، ولافروف وهم شخصيات مشهورة، وريبنيكوف،وسوسنين، وكرامر، وانا– ونحن حديثي العهد. لم يكن نيكولاي ريبنيكوف فقط قد اكتشف من قبل ألوف وناعوموف كممثل موهوب، وإنما كشخصية سلبية. وبالرغم من أن الممثل قد استطاع إتقان دوره بصورة رائعة، فإنهما لم يستخدماه أبداً في ذلك الدور. لقد استخدما عاملاً شاباً بسيطاً، وليس موهبة في التجسيد الداخلي. لقد بقي دور كوتكا غريغورينكو من "الفتوة القلقة" في قاعة عمل الممثل الدور الوحيد، الذي يمكن أن نحكم من خلاله على تنوع مواهبه وإمكاناته. لقد استطاع ألوف وناعوموف أن يشعرا بالممثل، وأن يعملا معه. إنهما لم يقمعاه أبداً، وكان الممثلون وهم أناس ينجرحون بسهولة يسيرون نحوهما دون ارتباك مع أفكارهم، لأنهم كانوا يعرفون، أنهما سيستمعان لهم.

كانت بروفات ألوف وناعوموف مدهشة – لقد كانا وكأنهما يقودان الاوركسترا، محققين دوياً منسجماً لكل آلات الاوركسترا: الممثل مع مرونته، وآلة التصوير، والضوء، والديكور – ولم تكن هناك أخطاء إخراجية تقريباً أبداً. ولقد أتيح لي أن أسمع فيما بعد من زملائي: " آه كيف عملت عند ألوف وناعوموف، وأية تجارب كانت عندي!" ماذا كان يعني ذلك؟ لقد كان يعني، أن ألوف وناعوموف كانا يستطيعان حتى في أوقات البروفات والتجارب أن يخلقا ذلك الجو من الاحترام وحسن الإرادة والإبداع،

بحيث أن الفنانين الذين تعتبر الاختبارات هي الإجراءات الأكثر مهانة بالنسبة لهم، كانوا يغادرون وهم سعداء، والبعض كان يعتبر أن هذه الاختبارات (وليس الأدوار، وإنما الاختبارات) عند ألوف وناعوموف هي أفضل أعمالهم في السينما.

لقد تذكرت طوال حياتي إحدى القصص الضحكة، التي كان بطلها نيكولاي آفانا سييفيتش كروتشكوف. مثّل في "الفتوة القلقة" دور المفوض سيرغوشين. وكان كريوتشكوف قد أدى حتى ذلك الوقت أكثر من ٤٠ دوراً، كامينيتس – بودوسكا حيث كان يجري التصوير، كان المحبوب من الجميع. وهاهو يتم تصوير مشهد إعدام سيرغوشين عند جدران القلعة القديمة.

لقد قرر المخرجان، الذين كانا يسعيان إلى دراماتية كبيرة وتعبيرية في المشهد إلى الإعدام أنه سيتم تحت وابل من المطر المنسكب. كان الوقت خريفاً. ولقد وصلت سيارات الإطفاء مع المضخات. تمتم كريوتشكوف وهو مستاء بشيء ما، ويرتجف من البرد. "المحرك!" – يصرخ المساعد. ومباشرة – "قف! – يدوي صوت المصور بيشيكوف. – لا أرى شيئاً! الآلات البصرية تبللت! ماذا يجري عندكم هنا؟" لقد ظهر، أن رجال الإطفاء، سخنوا الماء بسبب خوفهم من أن يصاب فنانهم المحبوب بالزكام. لقد تصاعد بخار كثيف. وتوقف التصوير. كان إظهار الحب الشعبي ذاك تجاه الفنان بالنسبة لنا جميعاً درساً جيداً.

ابتسمنا جميعنا معاً، ويتكلم بعد ذلك ألوف وناعوموف: "سننتظر إلى أن يبرد الماء". ما هو شعبي شعبي لكننا سنصور كما فكرنا.

استقبل الفيلم كإنجاز رئيسي لاستوديو كييف خلال الأعوام الأخيرة. لقد خطب س. ي. يوتكيفيتش في مؤتمر العاملين الإبداعيين لاستوديوهات الجمهوريات عام ١٩٥٥، مقدماً تحليلاً مفصلاً للفيلم، وأكد على الشاعرية

التي أعطت جو العصر، والاستخدام الحاذق للوسائل التعبيرية للسينما، والعمل التمثيلي.

مرت الأعوام. ولقد أصبح أسلوب أفلام ألوف وناعوموف أكثر عنفاً وصرامة، وكانا يبتعدان أكثر عن ذلك الفيلم الخفيف الأول في مرحلة الشباب. إنني أعتقد مع ذلك، أنني سأتعرف في كل فيلم جديد من أفلامهما على إشاراتهما. تارة يخيل إلي، أن لاميه غودزاك - هو بيتكاماريموخا... وتارة في أقنعة "الفكاهة الخبيثة" ألتقي مدرسة الرقص مدام روغال - بيونتكوفسكي... أما الأطفال ففي نهايات أفلامهم: في "السلم"، و "الهروب"، و في "تيل" ، وفي "الشاطئ". الأطفال، هم رمز الحياة التي لا يمكن وقفها...

... المنابع - هناك، في "الفتوة القلقة".

الكتابات الأدبية لـــ ل. ألوفا عام ١٩٨٨.

ألكسندر ألوف... وفلاديمير ناعوموف

كلمة عن المعلم

لقد شاءت المصادفات أننا قبل سنوات طويلة اخترنا ونحن لا نزال أولاداً نلعب في الحوش، ونبحث عن التسلية، نافذته بالذات.

كان يعيش آنذاك في زاوية من زوايا مرج كبير في زقاق خفوشوف، في الطابق الأول. كان بالنسبة لنا في ذلك الوقت "عم أشقر" فقط لا نعرفه إلا قليلاً، والذي اخترناه كضحية لنا. صنعنا جهازاً غير معقد، كان يتألف من دبوس انكليزي غير كبير، مغروز في إطار نافذة، ومعلّق به حجر صغير، وبعد ذلك استترنا خلف السياج وشغلنا آليتنا: سحبنا الخيط وسقط الحجر على الزجاج. كان الخيط أسود، وكان من غير الممكن تماماً تمييزه في الظلام. ما إن بدأت السماء تظلم، حتى انتظمنا في كميننا وبدأنا العمل.

في البداية كان يلوح من حين لآخر ظل، وكان يتسلل ويشق طريقه نحو النافذة، وقد انفتحت النافذة بعد ذلك، وقفز من هناك شخص بشعر أشعث وحواجب كثة. لقد جمد لبرهة كشبح طائر، في كوة النافذة المضاءة، وبعد ذلك بدأ بالتحرك سريعاً بعنف في فناء خال، وهو يتمتم بالسباب والشتائم.

إنه لم يستطع أبداً أن يتخيل من كان يدق على نافذته، - إذ حوله لم يكن هناك أحد. لقد تجمدت قلوبنا من الانفعال الفرح والابتهاج.

وهكذا كان الأمر يستمر كل مساء كذلك.

لكن، في إحدى المرات، وبعد أن كشف احتيالنا وقع على مخبئنا الذي كنّا نلتجئ له في قفزتين.

حتى قبل ذلك قد خمنّا بغريزتنا الصبيانية التي لا تخطئ أن "العم الأشقر" لن يهرع إلى أهالينا كي يشتكي، وإنما سيسوي هذه المسألة هنا معنا. والآن هانحن كنا ننتظر بإذعان، لكن القمع لم يتبع ذلك. إنه وبعد أن وجه لكل واحد منا لطمة رمزية على قفاه، أشار بإصبعه إلى مكان ما في الأعلى، وقال، بعد أن تلعثم قليلاً: "ولكن ماذا، لم تم تركيب هذه القطعة في الطابق الثامن، عند زيغان". – وصار يقهقه.

لقد انقضت سنوات كثيرة على ذلك، لكننا لم نعترف لمعلمنا، من كان يضايقه في تلك الأزمان البعيدة. لكن ما أدهشنا آنذاك ولأول مرة كان الغياب الكامل والمطلق للشراسة عند هذا الإنسان. بالطبع، عندما كان يتحرك سريعاً في ظلام الفناء، ممسكاً بيديه الهواء كان يغمره الغيظ. لكن المسألة تكمن، أن هذا الغيظ كان خاصاً، وغريباً، ولطيفاً، – كان يتشابك بصورة غير مألوفة مع الفرح والسرور.

وفيما بعد في معهد السينما، وبعد ذلك خلال كل حياته غير الطويلة إننا الذين كنا بالقرب منه كنا نرصد حالة الروح المدهشة هذه لديه.

إن سافتشينكو بالطبع، كان من المستحيل أبداً تسميته باللطيف أو الصفوح. وبالأصح، على العكس. كان سريع الغضب وحتى سريع التهيج. إن الغضب غالباً كان يشمله نتيجة أسباب فارغة. لكن لم يكن لديه أي حقد – هذا المرض الرهيب للروح الإنسانية، هذا الحقد الثابت والحاد الذي كنا نصطدم به في الحياة، والذي يحمل الألم للناس فقط.

كان كريماً، وسخياً ومستعداً دائماً للصفح. "إنني أعيش على الانفعالات الإيجابية"، – كان ي. سافتشينكو يحب أن يتكلم. وهذه "الانفعالات الإيجابية"

كما لو أنها بروق، كانت تنير حياته بأسرها وأفلامه جميعها، متغلغلة في كل زاوية من زوايا المواضيع، ومضيئة أكثر الخبايا للطباع والشخصيات.

كان هناك في جميع أفلامه، وكوميدياته، ودراماه، وتراجيدياته، وقصصه - شيء ما عام ثابت وصفة خاصة، ونوعية محددة، كانت تجبر كلها المشاهد على أن يعيش الشعور، الذي يشعره عابر سبيل في غابة مرعدة ومبرقة، ومليئة بالرطوبة وغاز الأوزون. ذلك الشعور لـــ «التنفس السهل» كنا نشعر نحن أيضاً به بصورة دائمة من خلال تعاملنا مع معلمنا. وكان كما لو أن حوله قد ظهر حقل من التوتر العالي أيضاً. كان يسكب طاقة ما عجيبة. وكنا، وبعد أن نسقط في هذا المكان المكهرب ننشحن نحن أيضاً بتوتر ملتهب بالإحساس بالعالم والأحداث والفن. إننا شاكرون للقدر، بأنه جمعنا مع هذا الإنسان غير العادي، إنه لم يكن بالنسبة لنا مجرد معلم - مدرس الإخراج في الفن السينمائي.

إنه كان يعني بالنسبة لنا أكثر من ذلك بكثير - إنه كما لو أنه كشف، حرفياً، لنا عالماً كاملاً غير مرئي. إنه لم يسع أبداً، كما نتذكر أن يعلمنا شيئاً ما بالمعنى المدرسي لهذه الكلمة أو أكثر من ذلك إجبارنا على الأخذ بنظراته أو مبادئه. كان رحباً بصورة كافية وصبوراً، كي يخرج خارج حدود الذوق الخاص. "لا أرغب في أن أصنع منكم صورة لي، - كان سافتشيتكو يتكلم - ناقشوا بصورة أكبر، ولا توافقوا، وحتى ارتكبوا الأخطاء، لكن ولأجل الله فقط فكروا، حتى ولو باعوجاج بصورة مستقلة". لقد علمنا أساليب المهارة السينمائية بصورة سهلة وفي غير اكتراث، دون أن يعطي ذلك أهمية خاصة. لكن ومقابل ذلك كان يسعى بمثابرة مدهشة وإلحاح كي يوقظ، وينشط في أرواحنا عملية الاختراق تلك المدهشة، والخفية، والتي تحرر الطاقة الخاصة التي تسمى الإبداع.

كان معلماً بالنسبة لنا بالمعنى الأكثر سمواً وعمومية للكلمة. وبالإضافة لذلك، كان صديقنا ببساطة – إنساناً مرحاً، مشاكساً، وظريفاً. لم يكن يفوت أية فرصة للمشاركة في حيلة ما، وللسخرية من نفسه أو من الآخرين.

كان يجب أن يتحدث: "إن دقيقة واحدة من الضحك تعادل من حيث قدرتها على توليد الحرارة كيلو غرام واحد من الجزر".

وكان يحب في إبداعه أيضاً ما هو هزلي وكان يفهم بعمق طبيعته.

لم يكن يخشى أن ينال من فكرة الاستهزاء. لقد كان يصنع من هذه الفكرة فقط فكرة أهم وأضخم، بعد أن يطورها من جانب، وينقلها من حالة مبتذلة وتافهة إلى حالة واسعة ومتوترة.

كان يحس بما هو هزلي وينظر إليه كوسيلة لمعرفة العالم، وليس كطريقة لتسلية المشاهد.

كانت ذاتيته الإنسانية غريبة عن اللهجة الكئيبة وحيدة الطرف، والتي غالباً ما كانت تنزل بالناس الموهوبين إلى مستوى الحالة المتوسطة، والغرور بالنفس.

"إذا أردتم النظر إلى إنسان ومعرفة روحه، – يتحدث ديستوفسكي – فلتنظروا ليس إلى كيف يصمت، أو كيف يتكلم، أو كيف يبكي، أو كيف يهتم بالأفكار النبيلة، وإنما انظروا إليه بصورة أفضل، عندما هو يضحك. الإنسان الذي يضحك بصورة جيدة– يعني أنه إنسان جيد".

غالباً ما كان سافتشينكو يضحك بصورة تثير العدوى وكان إنساناً جيداً. في الكثير من ظواهر أحداث الحياة، التي كانت تبدو وكأنها لا تشتمل إلا على ما هو جدي فقط، كأن كما لو أنه أشعة رونتجن يكشف النواحي

التهكمية والكوميدية فيها، التي كانت تستتر في أعماقها. لقد كان إنساناً مرحاً ومحباً للحياة بصورة حقيقية.

لكن وبالإضافة لذلك، ففي طباعه، وفي ذاتيته كلها، وحتى في خلقه كانت توجد بداية تراجيدية ما دائمة، ولا يمكن أن تفسر.

لقد كان غالباً ما يدهشنا بثورات مفاجئة من الأحزان، التي كانت تبدو وكأنها تأتيه دون أسباب كما لو أنه كان يهجس بموته المبكر. لم يكن يخاف الموت، كما كان يخافه الكثير من الناس، الذين يقتربون من الشيخوخة: كان شاباً كثيراً بالنسبة لذلك. كان يحس فقط، أنه سيموت وهو شاب تماماً. إننا نعتقد، أنه لم يتحدث عن ذلك إلى أي شخص، لكنه كان مقتنعاً في هذه النبوءة وعاش بهذا الإحساس دائماً.

وإن هذا القسم من روحه بالذات – السامي، والكئيب، والصعب، وأحياناً وغير المعروف ببساطة بالنسبة للآخرين – كان ينطبع بقوة خاصة في إبداعه. توجد في جميع أفلامه مشاهد تراجيدية من حيث التوتر والقوة. كان وكأنه قد أدرك التراجيديا من الداخل، متغلغلاً بصورة شخصية وبالتفصيل في أبعد أسرارها. وكان يشعر بالإضافة لذلك بالتراجيديا في لحظاتها العليا – الموت – ليس فقط ككارثة إنسانية، وإنما كحركة حتمية لا تنقطع وكتجديد للحياة نفسها.

وربما بنتيجة ذلك، فإن النواحي التراجيدية في إبداعه، كانت خالية تماماً من التوتر، والبهرجة واليأس، بل على العكس، كانت مفعمة بهدوء كئيب ومؤثر.

لقد كان هذا الجمع بين ما هو تراجيدي وكوميدي مؤشراً محسوساً على ذاتيته وعلى نظرته للعالم وعلى فنه.

إن أفلامه بصورة عامة كانت تشبهه بصورة مدهشة. إنها كانت كما لو أنها "قصة مرض" روحه. وعندما أتيح لنا أن نشاهد أفلامه من جديد بعد انقضاء سنوات طويلة على وفاته، ظهر إحساس مبهم بأن ما حدث هو أمر مستحيل، - لقد قضينا من جديد ساعتين في عالم معلمنا، ولم نشاهد فيلمه فقط، وإنما قضينا معه ساعتين.

١-الفيلم الأفضل.

تتحدث إبداعات الفنان عنه أفضل من أي شيء آخر

إلا أنها لا تفصح عن كل شيء.

إنها تصمت عن الكثير

٢- لا أعرف

إنه كان يتكلم هذه الكلمات غالباً. أحياناً بصورة حادة، كما لو أنه كان يرغب بأن يفهم الموجودون، أن الحديث قد انتهى. وأحياناً بشجن- إنه مشغول، ولم يستطع أن يبتكر شيئاً. وفي إحدى المرات، وبمكر، وبابتسامة خبيثة تلحظ بالكاد قال-أعرف كل شيء ولكن لن أقول شيئاً.

حاول أحد الفنانين، على سبيل المثال أن يستكشف شيئاً منه :

- قولوا لي، يا ايغور، أندريفيتش كيف تتصورون هذا الديكور.

هز سافتشينكو كتفيه بلا تحديد:

- لا أعرف .

- لكن ومع ذلك... لا يمل الفنان .

- لا أعرف .

أو المصور، الذي كان يلح عليه :

- اسمع ايغور

ومن جديد ذلك الجواب :

- لا أعرف

كنا في حيرة. فالمخرج- هو مؤلف الفيلم، يجب عليه أن يعرف كل شيء. إنه مدعو لقيادة العمل والمصور، والرسام والعازف-كل المجموعة. وفجأة عدم التحديد هذا في الأجوبة: لا أعرف... هنا يوجد شيء، ما ليس تماماً. وها هو ايغور أندريفيتش يكشف لنا "السر".

إنه بالطبع يعرف بصورة ممتازة، أي ديكور يجب هذا أو ذاك، إنه يتصور بوضوح كل مشهد من مشاهد الفيلم. لديه رؤيته، وإنه ليستطيع أن يجيب عن أي سؤال، متعلق بالفيلم. لكنه لا يستعجل القيام بذلك. لماذا؟

ذلك بسيط جداً. إذ ذلك يمكن أن يفقر الفيلم .

لا يعمل المخرج وحيداً. تعمل معه مجموعة كبيرة من العاملين المبدعين، الذين يستطيعون ويجب أن يغنوا الفيلم بمهارتهم وحذاقتهم بالابتداع والابتكار. غالباً ما يكون اقتراح المصور أو الرسام أكثر إمتاعاً من التصور الإخراجي.

إن التحدث من قبله عن حلوله قبل الأوان -يعني تحديد مجال تفكيرهم، وهذا يعني، إلى درجة ما، إجبارهم على قبول حلوله أو قراره. إن الحديث يجري عن النشاط الإبداعي للعاملين.

كان إيغور أندريفيتش يقدم الكثير من الأمثلة، وكان يقنع.

وبعد ذلك كان يأخذ في التحدث عن شيء آخر، وكان أحد منا يحاول أن يستخدم المزاج "الملائم".

- كيف يبدو لكم، يا إيغور أندريفيتش المشهد.. - وسمى أحد المواضيع القريبة، الذي كلف هو بالإعداد الإخراجي له - قريباً سيكون التصوير.

- باعتقادي، هذا المشهد يمكن أن يتم الحصول عليه، - كان سافتشينكو يتكلم بتفكير وكان يسير في الغرفة من زاوية إلى زاوية. - أعتقد أنني استطعت أن ابتكر شيئاً ما... - أتم القول إلى النهاية ومال بصورة مثيرة للشك نحونا. - على أية حال... - وقد ارتفعت حواجبه الكثة إلى الأعلى، وتضيقت عيناه بصورة مشاكسة- على أية حال، لا أعلم. - وكرر: - لا أعلم.

٣- الرياضة الصباحية

لم نصدق في البداية ببساطة.

لكن الأيام كانت تجري وراء بعضها، وكل شيء كان يتكرر. اليوم كالبارحة. وغداً كاليوم.

عدم الثقة، بيد أنها لم تكن تمر.

لقد باشر بالعد. كان الفيلم الكبير يصور في ذلك الوقت خلال عام تقريباً. ١٢ شهراً. ٣٦٥ يوماً. كان ذلك يعني، أن ايغور أندريفيتش سافتشينكو خلال العمل على الفيلم ٣٦٥، مرة... لا: كان ذلك لا يصدق!.

أما الزمن فقد جرى، وكل يوم جديد كان يبدأ كسابقه!.

كان الشك يتسرب تدريجياً: هل الأمر هو هكذا؟ إن مناقشة ايغور أندريفيتش في هذا السياق كانت مقنعة. وفي كل الأحوال، يصور الفيلم غالباً بقطع صغيرة لا رابط فيما بينها، والعمل، الذي كان يقوم به كل يوم، كان يعطي دون نقاش الإمكانية للحفاظ على الإحساس بما هو كامل، الإحساس بوحدة الإيقاع، ووحدة حركة الشخصيات والأحداث. لكن ... ٣٦٥ مرة؟

وفي غضون ذلك كان الأمر على الشكل التالي: كان ايغور أندريفيتش في كل صباح، ومن يوم إلى يوم يعيد قراءة السيناريو العملي. من الجلدة إلى الجلدة. لقد أصبحت تلك عادة. كعادة النوم. كان يتكلم:

- تلك هي رياضتي الصباحية.

٤- رائحة الشريط.

- ڤاريا، أعطني الجزء الثالث!

كان يأخذ العلبة. يفتحها. ويشمها.

كان يجب رائحة الشريط.

٥- الصفعة.

كان هذا المشهد مكتوباً في السيناريو على الشكل التالي:

".... كان المركب يرسو على الشاطئ. وكان العميل يشير للشرطة إلى شيفتشينكو. كانوا يرغبون به. وقد ضرب تاراس بتقزز الخائن على وجهه".

ثم تبعت العتمة بعد ذلك.

ومن العتمة ظهرت على الشاشة بطرسبورغ الساكنة - الشاطئ وقصر الشتاء. والإمبراطور...

لم يشحن الفنيون في إحدى الاستعراضات بصورة صحيحة قسماً، وتوقف نتيجة ذلك بصورة محسوسة حامل التسجيل (الفونوغراما) عن التصوير. لقد تشوش كل شيء. وأخذ العميل يتكلم بصوت الشاعر العظيم، والقيصر - بصوت الشرطي. إن وقع الصفعة كان يدوي في أرجاء القصر الملكي.

أحد ما توجه من الصالة إلى الغرفة التي توجد فيها الآلة.

- مرة ثانية بصورة أدق - أوقفه إيغور أندرييڤيتش.

ومن جديد صار يظهر على الشاشة عدم تزامن التصوير مع الفونوغراما. انتهى الاستعراض، وتبادلت مجموعة العاملين النظرات بحيرة.

وتحدث ايغور أندرييڤيتش عن المونتاج فجأة. حول أن المخرجين ينسون ببساطة القوة الكبيرة، التي يخفيها في داخله المونتاج، وحول أنهم غالباً ما يلصقون الشريط ولكنهم لا يقومون بمونتاجه. وحول الإمكانيات التأثيرية والفلسفية لصدمات المشاهد. حول مونتاج اللون. والصوت.

وذهب بعد ذلك إلى غرفة المونتاج، وبعد برهة من الزمن شاهدنا في قاعة العرض الاسطوانة التي أعيد مونتاجها من جديد.

لقد تغيرت القطعة. عوضاً عن التعتيم الذابل، الذي كان يرمز فقط إلى الماضي، ظهرت رشاقة، ومرونة إيقاعية. إن صدام مشهدين لم يكن يعطي لوناً تأثيرياً جديداً فقط، وإنما كان يولد دوياً فكرياً جديداً للقطعة.

كيف أمكن الحصول على ذلك؟

كانت نهاية المشهد الأول وبداية المشهد الثاني قد سحبتا من المادة. لقد ركبت صفحة العميل مع صورة القيصر. إن صدى الصفعة دوت في سكون القصور القيصرية. وكانت الصفعة، التي وجهها الشاعر صعب المراس إلى العميل، من نصيب آخر.

تحول التلصيق إلى المونتاج.

٦-الورق المقوى بالصمغ و" السلب ".

توجد في أستوديو كييف للأفلام الفنية أشجار تفاح وتفاح، البعض منها ينمو في الحديقة، وبقوة القوانين التي لا ترحم للطبيعة تمتلئ بالعصير،

والبعض الآخر ها هي مكومة منذ ثلاثين عاماً في زاوية مظلمة في مستودع أدوات التمثيل. وبالرغم من الطبيعة فإن هذا البعض من صنع الورق المعجّن، ومن النشارة، وواحد منه حديدية، يجلبونه للتصوير.

إن التفاح، الذي ينمو في الحديقة، يذهب للبيع، إلى صناعة المربى وإلى الضيوف المدعوين. إن الحرس المعدين للحرب يقومون بنضال شرس ضد اللصوص الذين يلتهمون التفاح. كان يحرس الحديقة جد سبعيني. إنه ليس خطراً بالنسبة للتفاح – لا يوجد في فمه أي سن.

الجد مسلح ببندقية رش ومنبه. لديه منظومته للحراسة: ينام الجد في الليالي: بيد أنه وقبل أن ينام، يطلق إلى الأعلى ويدور المنبه. يرن جرس المنبه بعد نصف ساعة. إن الجد ودون أن يستيقظ يطلق من جديد، ويدور المنبه ويستغرق من جديد في النوم. وهكذا كل نصف ساعة، طوال الليل، ويجعل كل من تسول له نفسه أن يقتحم شجرات التفاح لأجل السرقة يخاف.

وها هم محبّو الفواكه في نهاية العام يطوفون بجانب منطقة عمل الجد. ولأجل تأديته الخدمة بصورة ممتازة تقترح لجنة الأستوديو الاحتفال بالجد.

لكن، وفي أحد الأيام، وكان ذلك ليلاً. الحديقة سرقت. المحصول سرق.

اتخذت اللجنة قراراً موحداً: عدم إعطاء الجد الجائزة. لم يتم التحقق من شخصية السارق. لكن أصبح معروفاً، أنه قد استخدمت في اليوم التالي، في تصوير فيلم "تاراس شيفتشينكو" تفاحات للأكل، كأدوات تمثيل.

الآن، وبعد مرور أعوام كثيرة، نستطيع تسمية من كان "المجرم".

رئيس "العصابة" – ي. ر. سافتشينكو.

"العصابة" – أ. ألوف ، و ف. ناعوموف، و ل. فايزيف، و غ. ميليك – آفاكيان.

الفيلم الأفضل

لقد جاء إلينا طالب في السنة الأخيرة في كلية السينما، كان يفكر بعمل عن إبداع سافتشينكو وجمع لأجل ذلك المواد. طرح علينا عدداً كبيراً من الأسئلة. كانت في البداية جدية جداً. وقد كانت هذه الأسئلة تشهد بالمنطق العلمي.

ثم جاءت الأسئلة اللاحقة بصورة أبسط، و ها هي إحدى هذه الأسئلة:

– أي فيلم من أفلام سافتشينكو كان يعتبره الأفضل؟

أجبنا:

– كلها.

كانت جفون طالب الدبلوم غالباً ما ترف وهو يكرر سؤاله، داعياً إيانا بكل الأشكال إلى الجدية.

لكننا لم نتجاوب معه بصلابة:

– أجل كلها.

إن ايغور أندرييڤيتش قد بدأ عمله على البحث السينمائي قبل سنوات كثيرة، عندما كنا طلاباً في الصف الأول. كان ذلك استكشافاً للفن السينمائي الجديد، وبحثاً حاراً وجاذباً.

لقد تكلم:

– سيكون هذا هو فيلمي الأفضل.

ثم كان هناك فيلم عن الحرب الوطنية العظمى. المحاولة الأولى لتقديم إحاطة ملحمية واسعة للأحداث على الشاشة، ونتذكر الليل على إنقاص

المتراس التركي، عندما كان ي. ا. سافتشينكو يقص لنا عن الفيلم المقبل، ونتذكر، كيف أفلتت منه هذه الكلمات:

- سيكون هذا الفيلم هو أفضل أفلامي.

ثم كان بعد ذلك "تاراس". ومن جديد:

- ربما، سيكون هذا الفيلم هو الأفضل.

هكذا كان يعمل طوال حياته. إن الفيلم الطويل والكبير أو القصة القصيرة كل ذلك كان يتم خلقه بحماسة واحدة. لقد كان ايغور أندريفيتش يضع كل قواه الروحية، وكل موهبته، وكل إيمانه في كل عمل جديد. كان كل فيلم يصبح بالنسبة له في سياق العمل هو الرئيسي ، والعزيز، والأكثر أهمية.

تلك كانت طبيعة إبداعه. تلك هي كانت طباعه.

لقد حكينا لطالب الدبلوم عن ذلك، ولقد قام بوضع ملاحظات ما في مفكرته وانتقل إلى السؤال التالي. لكننا أخذنا في التكلم من جديد.

تذكرنا أيضاً حديثاً عن أفضل فيلم. لقد حدث ذلك قبل فترة قصيرة من وفاة ايغور أندرييڤيتش. كان هناك نقاش. البعض اعتبر أن أفضل فيلم له هو "بوغدان خميلنيتسكي". البعض الآخر كان يؤكد – "فكرة حول القوزاقي غولوتو". البعض الثالث كان يفضل "تاراس شيفتشينكو"

لقد حسم النقاش ايغور أندرييڤيتش نفسه.

- إن أفضل أفلامي – تكلم مفكراً، وبعد أن صمت قليلاً، تنهد، إنني لم أصوره بعد. إنه غير موجود.

لقد مرت أعوام كثيرة على وفاته. إن أصغر تلامذته قد أصبح أكبر منه. لقد توفي وهو في ازدهار قوته، وقد بلغ بالكاد ما أصطلح على تسميتها

مرحلة النضج، دون أن يستطيع تحقيق عشر أهدافه. لكن ما قام به – كان رائعاً.

(ايغور سافنتشينكو. كييف، "ميستيستفو" ١٩٨٠)

إن الكثير مما تذكرناه في المقالة المكرسة عن ايغور أندريفيتش سافنتشينكو لم تحدث معنا سوية، وإنما مع واحد ما منا. لكن مصائرنا كانت متشابكة بصورة وثيقة بحيث كان من غير النادر أن القصص البارزة التي كانت تحدث مع أحدنا تغطي بالتفاصيل في إعادة سرد الرواية من قبل الآخر، وفي هذه الشكل أصبحت تعيش في ذاكرتنا العامة. ف. ناعوموف ١٩٨٧.

نقـــاش عن فيلـــم

پاڤل كورتشاغين

ن. بوغودين. هي تلك الحقيقة. يثير الفيلم انطباعاً هائلاً بوحدة وجهة النظر بالنسبة للسنوات الأولى للثورة، وبالصورة الفنية القاسية للشيوعية العسكرية. إنني أعتقد أنه ستجري مناقشة حامية حول هذا الفيلم الأصيل، المشبع بالحداثة منقطعة النظير.

من المؤسف أن لا يظهر الفيلم الآن على الشاشة وليس فيما بعد، في وقت أقرب من تشرين الأول عام ١٩٥٧. لأنني واثق، أن السينما في تلك اللحظة، وبحسب حالتها لا تستطيع إلا قليلاً أن تقدم أفلاماً بقوة مشابهة لذاك الفيلم، لقد كانت تاجاً لفننا، وأشرقت بالأحجار الكريمة. ذلك هو انطباعي.

إنني أعتقد، أن هذا الفيلم – هو عمل حقيقي من أعمال الواقعية الاشتراكية، التي ظهرت في أدبنا حتى في أزمان ما قبل الرابطة الروسية للكتاب البروليتاريين، والواقعية الاشتراكية، والتي لم تفسد بالنظريات المتأخرة ولا بالعقائد المدنسة بالمهادنة والماء الوردي. إن هذا العمل من حيث رؤيته للواقع يذكرني بـــ "الاجتياح" لفادييف مع شجاعة الحقيقة الثورية، والحقيقة الفظة، وغير الملائمة بالنسبة للوعي السطحي.

إننا لا نزال نبحث ونناقش حول أن الواقعية الاشتراكية توجد، وأنها توجد دون أن تعير اهتماماً لأبحاثنا، وشكوكنا ونقاشاتنا في الخدمة الشريفة، التي لا تساوم للفن السوفييتي.

وإنني اعتبر أن نموذج الشرف، وعدم المهادنة والقلق هو عمل مخرجينا الشابين هذا.

إنني أفهم الواقعية الاشتراكية كاتجاه جبار، وجديد، وعالمي في جميع فنون العصر. في الفيلم السينمائي "پاڤل كورتشاغين" تحل هذه الواقعية مسائلها في موضوع من أكثر المواضيع صعوبة وخطورة – في الموضوع التراجيدي.

يجب عدم الخوف من الكلمات، لقد قال أحدهم، أنه يوجد في الفيلم تضحية. أجل، باعتقادي يوجد. وهذه – حماسة بالمعنى الحقيقي للكلمة. لأن الناس إذا أقدموا على التضحية فستكون هناك ضحية، فكيف لا تكون هناك تضحية؟ لا أفهم. مسألة أخرى، أن الإنسان، وهو يضحي، لا يتشبع بمزاج الابتهال إلى القدر أو الإله، لكن ومع ذلك، دون توتر عال للروح لا توجد التضحية التي صنعت وتصنع من قبل الإنسان لأجل شعبه.

والتضحية، والتراجيدية، والمعاناة الكبيرة كلها تتجلى في الفيلم بصورة عميقة، وجدية، وحتى بصورة رهيبة، وفي القضاء المحتوم لا يوجد تفاؤل خارجي. إن ذلك هو فن اشتراكي جديد.

كان يمكن أن آخذ كعنوان للفيلم جملة ممتازة بنظري من الفيلم نفسه.

عندما يتحدثون هناك عن ضرورة بناء خط حديدي ضيق، يجري التلفظ بهذه الجملة:

- هناك (في المستنقعات) من المستحيل البناء... ولكن عدم البناء أيضاً مستحيل.

يمكن استخدام هذه الصيغة الثورية: القيام بذلك مستحيل وعدم القيام به مستحيل في عدد كبير من الحالات التاريخية العظيمة، والأحداث، المغلفة لتلك الأعوام. وفي هذه الصيغة الثورية جوهر التفاؤل الأكثر مكنونية وعظمة، والذي يتخلل الفيلم من البداية حتى الملاحظة الختامية الرائعة له.

أجل، بالطبع، إن هذا هو تفاؤل آخر، مختلف بصورة مبدئية عن الذي كنا نتدحرج قبله في "الحائز على وسام النجمة الذهبية".

اسمحوا لي بتقويم صورة كورتشاغين، كما يفهمه المخرجون وكما يعالجه الممثل، وتبديله بإحدى الذكريات الشخصية.

لدي رؤية سيئة جداً. ما السبب؟ إنها آثار رومانسية الثورة، التي نتحدث عنها بحنان سار وسطحية. أما بالنسبة للصبي فكان عمره ١٨ عاماً، ومن غير المعلوم أي شيطان ألقى به في فريق من الحرس الأحمر، لأنه لم يكن يستطيع أن يحارب، بسبب أنه كان عسير البصر.

ثم تبدل السلطة في روستوف بعد ذلك، والاعتقالات، والجوع، والبرد، وأخيراً حمى التيفوس والمضاعفات الكارثية في العين. لقد بقيت مدة غير

طويلة تحت خطر فقدان البصر. إن البنية الشابة تغلبت، ولكنني بقيت طوال عمري ببصر فظيع. تلك هي رومانسية الثورة...

ولكنني لست مثل پاڤل كورتشاغن، ولم أقم إلا بقسط صغير جداً بالمقارنة معه، إن الحرب الأهلية قد فاحت عليّ فقط بصورة سهلة... وترون، كم هذا جدي، وكم هو تراجيدي.

ثم أسير في مرحلة الشباب: نظام تسليم المواد الغذائية الإلزامي، والمحكمة، والأحكام على الكولاك، الذين يخفون الخبز. إنني مراسل صحيفة وسكرتير محكمة، و... وأنا مع صديق آخر في هيئة التحرير نملك زوجاً واحداً من الأحذية لكلينا.

وأنا أرى كما الآن أمامي ميشا دوليروف، الذي يدخل حافياً إلى هيئة التحرير.

أرني الآن صحفياً حافياً على الشاشة – سيقولون: غير صحيح. لكن اسمحوا لي – إن ذلك هو الحقيقة وليست رومانسية الثورة الوهمية بعد أربعين عاماً!

لنتذكر صورة نيكولاي استروفسكي نفسه! أليست رهيبة؟ بالطبع، رهيبة، إن المحتوى السامي للبطولة يولد من ما هو رهيب، ومن ما خرج خارج أطر المألوف.

هناك قوة هائلة، قاسية ولا تلين في صورة پاڤل كورتشاغن في هذا الفيلم، مأخوذة من ما هو أكثر رهبة مما كان يتخلل البطولة. هل هذا الأمر جيد أم سيء؟

أعتقد، أن ذلك هو أمر صحيح وجيد.

أنظر إلى الشاشة، وأرى وجهاً وعيناً، وهيئة كاملة لهذا الرجل، ويصبح ذلك بالنسبة لي في سنواتي هذه أمراً مخجلاً بالنسبة لي بسبب شكواي، وعدم ارتياحي، وسلوكي... أعتقد أن شبابنا الذي ينظرون بصورة ذكية وجدية إلى هذا الفيلم يعيشون هذه الحالة.

يجب تذكير شبيبتنا باستمرار بالأوضاع القاسية، والرهيبة، والدراماتية لسنوات الثورة الأولى.

إننا الآن ندرس المواد المرتبطة بالثورة وتاريخها المرتبط باسم لينين بصورة بيروقراطية وفظة.... تتكلم عن المشعل، الذي أشعله لينين على العالم، وترى عند المستمعين وجوهاً مملة. ثم تسأل: لماذا؟ يجيبون: هي – مادة ذات امتحان إجباري، وتواريخ، واقتباسات تحفظ غيباً. هكذا، فمن ناحية لدينا في وسط الشبيبة تجري الأمور بصورة حسنة مع موضوع الثورة، ومن ناحية أخرى يقدم لهم في الفن رومانسية مريحة، تشوه العظمة الحقيقية للماضي. إنهم يعرفون هذه الرومانسية ويعيدون معرفتها.

لكن ها هي تلك اللوحة، التي يصورها الآن ألوف وناعوموف، وإنهما لم يريا تلك الرومانسية ولا يعرفانها. لكن يجب معرفتها!

عرفنا مسبقاً في عرض الفيلم، أية اعتراضات ستظهر ضد الفيلم. ولقد قالوا لي فيما بعد ، إنه ظهر مصطلح يدين الفيلم، – "لوحة مقملة".

إن الكلمة المخالفة، اتهام لاستقامة ضيقي الأفق. لكن هل ترون، إنني كتبت بنفسي في الصحف في تلك الأزمان البعيدة مقالات ملتهبة عن... القمل، الذي يهدد بهلاك الثورة.

إن كل اللوحة، وأكرر تبدو وكأنها تحدثنا بشيء ما، وأن شيئاً ما يحدث فيها، ومن المستحيل عمل أي شيء، أي الفيلم بأي شيء غير ممكن، وفوق طاقة القوى البشرية، ولكن عدم القيام بشيء كان مستحيلاً. ولكن ألا

يحدث انتعاش في الأعمال السينمائية، والتي يخرج المشاهد بسببها وهو بحالة كآبة. لم تكن عندي الرغبة بعد هذا الفيلم أن أعمل – أن أخلق. من المخجل بالنسبة لي أن لا أشكر شعبي. بسبب أنني أستطيع العمل والخلق.. وهذا يمكن الشعور به في تلك الحالة فقط، حين سيظهر الفن لك بصورة واقعية وجدية، وبدون زخارف غبية الأبعاد الحقيقية بين الزمن المنصرم والحالي.

إن فنانين آخرين كانوا سيحلون هذا الموضوع بصورة مختلفة. وأكثر من ذلك، إنني نفسي لم أكن مع حبي للفكاهة والدماثة قادراً على تلك الحلول القاسية، ولكتبت بصورة مغايرة. لكن تعالوا لننتقل من الكلمات إلى الأعمال وإخراج أفلام جيدة ومتنوعة بصورة أكبر.

هل يجب التحدث عن الفن، الذي لا ينفصل في الأعمال الفنية الحقيقية عن المحتوى الفكري والواقعي، ربما، لا يجب، لكن ذلك الفرح الذي يحمله الفيلم، يجبرني أن أقوّم بجدارة أفضل لحظاته الفنية.

هجوم بودينوف... عرض لملحمة مع سكة حديد ضيقة... تسير فتاة صغيرة وحيدة ومتعبة في شارع خال وتعيد بصورة حزينة: – حطب.. يجب شراء حطب...

يبرز حدث كبير من هذه الحكمة ومن ذلك المعنى الكامل للمشهد الخاطف.

والمشهد، عندما تحترق البطاقة الكمسولية على نار الشمعة.. إنني لست كمسمولياً، لكن لدي كتفان بدأتا بالارتعاش وأصبح الوضع فظيعاً. إن هذا المشهد قد حملني إلى شبابنا في الأرض البكر.

إن الناس اللامبالين تجاه السياسة، واللامبالين تجاه الفن فقط، يمكن أن يمروا مرور الكرام بجانب هذه المشاهد.

يمكن إعطاء نصائح للمخرجين بالتفاصيل الخاصة، التي لا يراعى منها الشعور بالمقياس، - في المشهد مع الفتاة المعتقلة في سجن بيتلورا، وفي المشاهد، حيث يرسم البرد، والرطوبة والوحل خطوطاً دون نهاية، - لكن هذه التفاصيل مرئية بحد ذاتها كبقعة زائدة على رسم متناسق للوحة جميلة منتهية.

ن. أوخلوبكوف. هنا يصدح مزاج مفرح حقيقي. لقد ولد هذا الفيلم في زمن كان الأكثر ملائمة لفننا، عندما تظهر النقاشات أينما دارت ولأي سبب جرت، أن معظم الفنانين والمشاهدين السوفييت هم ضد الفن المبسط بصورة حادة، والفن الحكومي الذي تتواصل فيه الـــ"هورا" لأي سبب، وخصوصاً في المزارع الكولخوزية أو مشاريع البناء الجديدة التي تسير الأمور فيها على ما يرام منذ البداية وإلى النهاية. يصوّت المخرجون والمشاهدون أكثر فأكثر إلى جانب الفن المعقد، كما هي الحياة معقدة، إلى جانب الفن دون ورود ودون ورنيش أسود، إلى جانب الفن، القادر على إعداد الناس لمجابهة التعقيدات والاضطرابات ومحن الحياة القاسية. توجد حقيقة في فيلم پاڤل كورتشاغن، حقيقة الحياة القاسية والصارمة.

إن هذه بالذات هي أساس الرؤية الإخراجية، ورؤية كاتب السيناريو، ورؤية المصورين، والممثلين ومهندسي الديكور.

هنا لا يريدون أبداً أن يجعلوا دراما الحياة حلوة، وأن يبالغوا بها. ولكن، على أية مبالغات يمكن التحدث بها، عندما تقف أمام إيماننا إلى الآن أفلام ذلك الزمن، الأكثر صرامة أحياناً والأكثر قساوة مما تم إظهاره في فيلم ألوف وناعوموف.

لم يربّ هنا الزمن الصارم لا منافقين، ولا متظاهرين بالإيمان، وإنما أشخاصاً ذوي صلابة كبيرة نسميها الصلابة البلشفية.

لا توجد في الفيلم رسوم تخطيطية فنية مقيتة، ولا أبطال من اسمنت مسلح لا يتغيرون منذ بداية السيناريو حتى نهايته.

إذا كان يوجد في الحياة مثل هؤلاء الناس، فإننا يمكن فقط أن نحسدهم. لكن لا أحد يحسد مثل تلك الشخصيات في الفن. إن الفن يتطلب من الفنان القدرة على أن يظهر عملية تكون الشخصية، وإظهار كيف يسقى الفولاذ.

لا يسمى الكتاب "الفولاذ المعد" وإنما "كيف سقينا الفولاذ" بالذات. كيف يمكن القيام بالسقاية دون إنسان فولاذي، ودون أن يظهر في الفيلم؟ يوجد إنسان في هذا الفيلم، تصلبه ضربات الحياة: الصعوبات، والعقبات، والجوع، والبرد، والمرض والنضال مع كل ذلك.

إن بطل الفيلم – ليس ابناً للبارون ميونهاوزن الذي يستطيع بدفعة واحدة أن يتغلب على كل شيء وأن يسير مع رنين الأغنية من لقطة إلى لقطة، – كلا، إنه إنسان حي بمعنى الكلمة، إنه مناضل، ولكن مناعته ضعيفة، لديه نفسيته الخاصة، وينظر إلى العالم أحياناً، مثل بيمبي الذي نظر لأول مرة إلى عاصفة رعد، وإلى الشآبيب، وإلى المطر. إنه شجاع، وعاطفي، إنه _ إنسان حي.

إنها لوحة حزبية، لأنه توجد عند الفنانين، الذين أنشأوها، علامة ملتهبة، ونشطة تجاه الواقع.

إنها فن ملتهب، وليست وصفاً جافاً.

لكن هناك في الفيلم نواقص. إنه لا يحتمل الفن "الخفيف". طول بعض المشاهد بالأمتار هو غير عادي! يجب على المخرجين أن يأخذوا المقص ويناضلوا ضد ذلك – اختصار حتى ما يعجبهم هم أنفسهم.

أتذكر، المخرجين في أحد الأفلام الأجنبية "هملت" كانوا مولعين بمشاهد جنون أوفيليا لدرجة أنهم خصصوا لها ثلاثة – أربعة أجزاء. ضاعت لدى المشاهد نتيجة ذلك فكرة سبب جنونها، ومن المذنب في ذلك. يوجد مثل ذلك في فيلم "بافل كورتشاغين" أيضاً.

إن المخرجين الكسندر ألوف وفلاديمير ناعوموف قد أضاعا في بعض التفاصيل الشعور بالمعيار. كان يجب عليهما أن يضما أفضل مشاهد الفيلم إلى بعضها البعض – وبعبارة أخرى، تعزيز تلك "الدعامات" التي يرتكز عليها جسر كل الفيلم.

على أية "جسور" بني هذا الفيلم؟ يستحوذني مباشرة مشهد تحرير جوخراي، وبعد ذلك المشهد في السجن، والمشهد مع اوستينوفيتش – هنا يولد الحقد تجاه الأعداء عند پاڤل.

وبعد ذلك – المشاهد المضطربة في جيش الخيالة الأول، وفي كييف، اجتماع لجنة المقاطعة وغيرها من المشاهد البطولية للفيلم.

إن الفيلم يرفع عالياً أهمية الكمسمولي ويربط الموضوع التاريخي بالزمن المعاصر، إننا نرى في الفيلم كمسموليي فترة الحرب الأهلية، وأفكر بالكمسموليين ، الذين ذهبوا لاستصلاح الأراضي البكر بناءاً لنداء اللجنة المركزية للحزب، بأؤلئك الكمسموليين الذين استقبلتهم سيبيريا بالصقيع والجفاف، وبالمحن الشاقة الكثيرة، مع أنها لا تشبه تلك المحن التي عرضت في هذا الفيلم.

لتتذكروا ذلك المشهد، مثل الحديث تحت المعطف الرسمي. يرى الكمسموليون أمامهم هدفاً رائعاً، كلمة "الكمسمولي" تدوي بفخر، في كل العالم.

أما مشهد الاجتماع الجماهيري، أتذكرون؟ "يوجد حطب! المدينة أنقذت!!" وهنا يدوي مزاج مفرح وأصيل!

لقد صنع الفيلم مخرجان ماهران – فتيّان، ولكنهما يعرفان، كيف يحصلان على مزاج مفرح حقيقي، وليس وهمياً.

إن مشهد رفض البطل للانتحار قد أخرج وتم تمثيله كمشهد بطولة داخلية كبيرة للإنسان.

إنه نضال روحي داخلي، وتغلب على البروج المحصنة الداخلية. لقد أظلمت الدنيا في عيني الرجل فجأة، ما أن ظهرت فكرة الانتحار. لحظة أخرى –وهو، ربما سيقتل نفسه.

لكن ها هو پاڤلكورتشاغين قد جلس على قضيب سكة الحديد، وكان يسمع كلمات "البناء"، و "النضال" ... وهنا بحركة ما داخلية موضوعية (ذلك منطق الثورة) يجد الإرادة للحياة ويسير إلى الأمام. لكن ليس هناك شكل واحد للبطولة يمكن أن يلوح من قبل السيف. هناك بطولة داخلية. هناك "بورودينو داخلية".

وتجعل هذه البطولة، التي عرضت في الفيلم من پاڤل كورتشاغين معادلاً لأبطال الكلاسيكية. كيف يستطيعون أن يعانوا بعمق، عندما تكشف الحياة أمامهم قروحها، وعندما يقطع الفنان كل الأقنعة مع الناس! إنهم كانوا يستطيعون التغلب على كل هذه المعاناة ولكن ليس بدفعة واحدة.

إن رؤية المؤلفين هي ذاتية إلى حد كبير، لكن تلك الذاتية الفنية تملك الحق الكامل بالوجود في الفن.إنها تحرف السير الموضوعي للتاريخ، وتحكي بصدق هذا التاريخ، دون أن تستر الألوان العاتمة، حيث يجب أن تكون، ويعطيان للفيلم فرادته. إن مبدعي الفيلم يريان في بطلهما فارس عصرنا الشاب، فارس الأفكار اللينينية– وهذا أمر رائع!

أظن، أن تلك الأفلام تساعد الناس، وهذا هو الأمر الأكثر أهمية في عمل الفنانين، اللذين يبحثان ويطمحان.

ي. بيريف. من المحق؟ يجب علي أيضاً أن أهنئ مخرجينا الشابين والمؤلف وكل مجموعة أستوديو كييف، على أن الجميع اليوم يتلفظون بكلمات سامية، وصادقة وطيبة عن عملهما الجديد. لقد أعجبني المخرجان الشابان، فهما إنسانان شجاعان، ولديهما لقطات شجاعة، وخط شجاع، ولديهما في الكثير من الأشياء، وليس في كل شيء، أسلوبهما الخاص، ورؤيتهما للعالم.وكل ذلك أمر جيد. إنني أعرف أحد هذين المخرجين منذ ثماني سنوات وربما أعرف الآخر، قبل ذلك بخمس – ست سنوات.

بيد أن فيلمهما لم يعجبني، إنها وجهة نظري الذاتية، لكنني أفترض أنها يجب أن تدلي برأيها بين المدائح العامة التي كبلت لها. ربما يجب ولأجل الحل النهائي لنقاشنا عرض هذا الفيلم، على المشاهد الشاب، وليقرر من منا هو المحق.

كان علي أن أسمع آراء متطرفة حول هذا الفيلم. البعض يتحدث: تفاؤل ممل. هذا سيء. البعض يروي فيها أحكاماً محتومة وقذارة ، تثير في المشاهد الشعور بانقباض النفس، والرغبة في الخروج من الصالة، دون مشاهدة الفيلم حتى النهاية. وهذا سيء أيضاً، مثل التفاؤل الممل. وفي غضون ذلك كانت في حياتنا لحظات مضيئة، وليس فقط الحرب، والقمل، والتيفوس... كنا نعيش، وكنا نتعلم في الجامعات الشعبية، وفي المدارس الليلية، وكنا نفرح بالحياة..لذلك فإنني أظن، أن المشاهد الذي توجد على كتفيه تجربة الحرب الأهلية، والذي كان مشاركاً في جميع هذه الأحداث، أي كان معاصراً لـإقل كورتشاغين، فإنه بعد أن يشاهد الفيلم، سيعرف فيه بالكاد ذلك الزمن.

لقد تكلم المتحدثون هنا: إن هذا ليس رسماً تخطيطياً، ولا لوحة إعلان، إنه – الحياة نفسها، والناس هنا هم ناس حقيقيون، وليسوا اسمنتاً مسلّحاً. كلا، اسمحوا لي إن ذلك ليست الحياة، إنه رسم تخطيطي ولافتة إعلان، رسم تخطيطي ولافتة إعلان فقط للاسمنت المسلح وللقضاء المحتم والناس هنا غير حقيقيين – إنهم اسمنت مسلح. إن ذلك هو حدث نادر جداً للاسمنت المسلح. لدى تيخونوف توجد بعض السطور: "حبذا لو تُصنع المسامير من هؤلاء الناس". لا يجب صناعة المسامير. يجب أن يكون الناس ناساً مع كل طموحاتهم.

لقد تحدث الرفيق أوخلوبكوف، وهو يخطب، بأننا لم نقوم بصورة كافية السينما الإيطالية. لو كلفت بذلك، لطلبت إعادة التقويم وبصورة خاصة، إذا تمت مشاهدة ٨–١٠ أفلام متتابعة. إنها لا تختلف عن بعضها البعض. ولكن ولأن السينما الإيطالية قد خرجت من مارك دونسكوي، ومن فيلمه "قوس قزح" – الأمر الذي يعترفون به أنفسهم، – فإنني أرى في هذا الفيلم تأثيراً كبيراً لمارك دونسكوي بالذات عبر السينما الإيطالية. إذا كان هناك وحل قليل، فهنا – وحل كثير، وإذا كان هناك قملة صغيرة، فهنا – قمل، وفي تلك الكمية الكبيرة، بحيث لا يمكن للإيطاليين اللحاق بها! وكل ذلك ليس جيداً وضرورياً لطريقنا السينمائي.

لقد تكلموا هنا، أن شخصية پاڤل كورتشاغين يجب أن تجبر المشاهد على التفكير. كلا، هذا ليس كافياً. يجب أن يحب المشاهد البطل، ويجب أن يرغب بتقليده. ولكن هل يمكن لهذه الشخصية الكئيبة، التي تسير على الشاشة، والمتجهمة، هل يمكن لذلك الـــ بافل كورتشاغين أن يتم العطف عليه وتقليده؟ العطف يمكن ولكن على قدره فقط.

لكن هل كان يمكن إظهار ذلك فقط في پاڤل كورتشاغين؟ كان يجب عليه أن يصبح بالنسبة للشباب نموذجاً للسلوك في جميع الحالات الحياتية – في العمل الحزبي، وفي السجن، وحتى في العلاقات مع الفتيات. إنها صورة متعددة الجوانب، لم تنجح بصورة استثنائية حسب وجهة نظري.

لقد أصبحنا في الآونة الأخيرة نعترف بصراحة، بأن أفلامنا كانت واقعية بصورة قليلة. وكان فيها تفاؤل لا أساس له، وتزيين. لكن الواقعية هي متنوعة. هناك واقعية سامية – إنها واقعية تولستوي، وبلزاك، وزولا، وهناك واقعية صغيرة، وواقعية السينما الإيطالية، وبالطبع، ليس في نماذجها الأفضل.

أي طريقة يجب السير؟ هل بطريق إظهار بعض أعباء الحياة فقط، والتي تؤدي إلى الشذوذ؟ أعتقد، أن ذلك لا يؤدي إلى شيء. لقد شاهدت هنا فيلم "المحتالون" لفيلليني. ليست لدي الرغبة في مشاهدته. فمن ثمانية أشخاص كانوا في الصالة، غادر ستة منهم، دون أن يكملوا الجزء الثاني، وكانوا مكتئبين إلى درجة كبيرة.

عندما يبدأ الحديث عن حقيقة الثورة، وعن الرومانتيكية الثورية. فهنا يجب التعبير عن ذلك ليس في التيفوس الطفحي فقط، وليس في القمل فقط، الذي يمكن قشه بالمكنسة وبصورة حرفية من التخشيبة ولا في أن الناس يخرجون صباحاً إلى البناء فقط وقد غطاهم الندى المثلج، بمقدار أنهم متجمدون جميعاً حتى في التخشيبة التي يعيشون فيها. لكن هل كان باستطاعتهم الحياة وفي تخشيبة أخرى، وقد أغلق الباب فيها بصورة محكمة، والمدفأة تتقد بصورة جيدة، والثلج لم يغطّ الأرض بعد آنذاك. ها هما رفيقان يتحدثان وقد التحفا بسترتين رسميتين عن المستقبل. لقطة جيدة، لكن وبالنسبة للمخرجين، فضلاً عن أن الحديث يجري تحت السترة الرسمية، فإنهما يجبران

أحد المشاركين في هذا الحديث أن يأخذ في يده طرف المعطف ويعصر الماء منه. وهذا غير ممكن.

من الواضح، أنني نصير للفن الأكثر فرحاً، والأكثر رومانسية، وبسبب ذلك لم يعجبني هذا الفيلم .

ا.شتين. خط الفنان، لا أزال إلى الآن أقع تحت السحر الكبير لهذا الفيلم. إنني كذلك مثل بوغودين واوخلويكوف مستكين لقوته التي لا هوادة فيها، ولثوريته الحقيقية.

وأنا لا أستطيع أن أفهم تماماً بيريف، وتوجسه من التراجيديا. كيف إذا في هذه الحالة يجب أن يكون الأمر مع "الاجتياح"، لفادييف، ومع الجزء الرابع من "الدون الهادئ" لشولوخوف، ومع "التراجيديا المتفائلة"؟ لم ألاحظ شيئاً ما، كي يغادر المشاهد من "التراجيديا المتفائلة"، التي أخرجها توفوستونوف. إن المشاهد على العكس يشتاق لهذا المشهد. لنتذكر كلمات لينين، حول أننا نبني الاشتراكية وركبنا في الوحل والدم. يجب التحدث عن هذا الزمن: إننا نتذكره هكذا بالذات، كما أظهره المخرجان الشابان. وبعد ذلك، أنا لا أعتبر، أن الأفلام الإيطالية – هي واقعية صغيرة. ليساعد الله الكثير من رفاقنا على أن يصنعوا أفلاماً مثل "روما، الساعة ١١"، أو "سائق القاطرة". أما ما يتعلق بـــ"پاڤل كورتشاغين" فإنه يبقى من حيث غزارة ودقة التفاصيل بعيداً خلف الكثير من الشرائط الإيطالية. إن المؤلفين قد أظهرا بنضج، وبكل قوة الإقناع الغني للمعالجة الحياتية، وبكل ما يتكون منه هذا الواقع القاسي لما بعد الحرب.

إن كل فنان، سوف يقترب من حلول الموضوع الثوري حسب رؤيته. كان يمكن لإيفان الكساندر فيتش على ما أعتقد أن يقدم فكاهة بصورة أكبر. لكن المخرجين الشابين قد اختارا طريقهما. لم يعجبني أنا أيضاً ضعف

الأعصاب ذاك في الأفلام، وهذه الرمزية التي تضغط، ووقع المطر كثير الرتابة والوحل – إن كل ذلك فائض عن الحاجة، يجب حذف ما هو فائض عن الحاجة، لكن خط الفنان يجب أن يبقى – ففيه النضارة، والأصالة، والحداثة.

يو. رايزمان. من الضروري وجود معيار في الفيلم، يجب القول، إن الفيلم قد هزني بحداثته في مقاربة المادة، وفرادتها وجديتها. لقد أصغيت بانتباه إلى الرفاق الذين خطبوا وفكرت بأن الفيلم يعطي الحجج سواء للابتهاج أو عدم الرضى. أستطيع الموافقة مع ادعاءات بيريف. يوجد في الفيلم بحق لحظات تجعل الفهم صعباً وأحياناً تجعله غامضاً من الناحية الفيزيولوجية، فما هو السبب؟

أظن، أن هذا يحدث من السخاء الكبير لموهبة المخرجين الشابين، اللذين يضعان في كل مشهد كل قواهما، وكل اندفاعهما. إنهما ودون أن يملكا بعد تجربة كافية، ينظمان دون مهارة مؤسستهما: إنهما يوجها الضربة وراء الضربة، دون أن يعطياني، ويعطيا المشاهد، الإمكانية للتنفس من جديد، والتفكير بما يرى، والتوجه بقوى جديدة إلى الشاشة. إن ذلك الشعور يبدو وكأنهما أخذا بخناقك، وها أنت تلهث. يظهر هذا الإحساس في تلك اللحظة، عندما يبدأ المخرجان يتلذذان في الوضع الذي خلقاه بأنفسهما – يجري طوال الوقت هطول للمطر، ثم يحل محله الثلج بعد ذلك، وكل ما هو محيط مقيد بالجليد، – وهذا يمتد طويلاً، بحيث من الصعب تحمله من الناحية الجسدية.

لست ذاك الجمالي، كي لا أحتمل الجثث على الشاشة، ولكن عندما تنقلون على الطريق الجثث في تلك الحالة الوحشية المشوهة – إنها ليست أجساداً بشرية، إنما قطع من اللحم قبيحة، عندئذ يكون ذلك بالنسبة لي أمر كريه وغير مقبول. إن قوة التأثير، بالطبع كبيرة، ولكن يجب أن يكون هناك

في الفن معيارُ. إن ذلك غير مقبول في الفن، ويجب مراقبة الحدود المباحة، كي لا يتحول علم الجمال إلى فيزيولوجيا.

هناك الكثير من المطر، والمقام الضوئي يدخل بصورة عامة ممتعة، ولا يعطي إمكانية الفهم الضوئي لما هو مصور. إن الفيلم مفيد بصورة استثنائية، ولكن من حيث تأثيره فهو قاتم. إن ذلك الحل بالنسبة لبعض المشاهد أمر رائع، ولكن البعض الآخر كان يجب القيام به بصورة مضيئة أكبر، وتوحيدها بصور الطبيعة، التي كانت توجد كثيراً بصورة موضوعية، بحيث يكون هناك إما ثورة وإما تراجيديا پاڤل كورتشاغين. لو أمكن توحيد كل ذلك في الفيلم، عندئذ كانت ستظهر حقيقة الحياة. إنكم تكونون قد استخرجتم من الحقيقة الموضوعية قسماً واحداً منها.

ومع أنني أعتبر، أن إعطاء نصائح غير معقول بالحد الأدنى الآن، لدي الرغبة في أن ألفت انتباهكم إلى النهاية. إن الكثير جداً يسقط مباشرة على پاڤل، وفي لحظة ما يتوقف عن أن يكون ممثلاً للطبقة الشابة النامية، ومعبراً عن أفكار الكمسمول ويصبح شخصية مأخوذة على حدة، ليس لها حظ في هذا الزمن القاسي، المليء بالدراماتية الحقيقية.

لقد تكلم أوخلوبكوف حول روعة عودة پاڤل إلى تلك التخشيبة، وإلى سكة الحديد تلك. ولكن لا تظهر في لحظة وصوله إلى التخشيبة أو في الطريق المغطى بالحشائش الكثيفة، والأحاسيس بالحياة المعاشة عبثاً؟ هل من الضروري امتلاك طابع ذاتي لتراجيديته؟ وهل هذه النهاية مع الطبيب، الذي يتكلم عامداً بصوت عال، عن قضائه المحتوم، كي يكون مسموعاً من قبل كورتشاغين. ربما، يجب هنا التلطيف، وتصوير هذا الجنوح في الدراما الشخصية لپاڤل.

إن كل ما تكلمت عنه الآن، يمكن أن لا يؤخذ به. إنها وجهة نظري، التي لا أرغب أن ألزم بها الفنانين، لاسيما أن الفيلم وبصرف النظر عن آرائي الخاصة هو قوته المدهشة. وإن ذلك الظرف، الذي تخرج فيه خارج حدود الفهم العادي، وأنه مصنوع بتلك القناعة والإيمان من قبل الفنانين كي يعملا، يضعه في عداد الظاهرات الأكثر سطوعاً في الفن السينمائي.

ربما، هي بداية لطراز جديد ما في رؤية وتصوير المادة الحياتية، ولتكن مليئة بالأخطاء.

ف. إيملير. مشهد سعادتنا، لقد أعجبني الفيلم بصورة استثنائية. بصورة استثنائية – إنني استخدم هذه الكلمة بوعي كامل لمعناها. وهو قد أعجبني بصورة استثنائية لأنه نظيف بصورة مدهشة، ولأنه موهوب، ولأنه يخفق فيه نبض الحياة .

أعتقد، أن هؤلاء الشباب، الذين يتنزهون اليوم على الأدراج المرمرية للجامعات الرائعة، أولئك الشباب، الذين يقفون عند الآلات المدهشة، التي تم إنشاؤها في أيامنا هذه، لا يملكون أي مفهوم عن ذلك الزمن، الذي يجري الحديث عنه في الفيلم. ليشاهدوا، كم من الدم، وأي ثمن كبير دفعه آباؤهم لأجل أن يستطيعوا الآن التعلم في الجامعة. إن الفيلم الجديد يظهر لهم ما لا يعرفونه.

يتكلم البعض، أن من الصعب مشاهدة هذا الفيلم، من الصعب جداً. ولكن، ويا لسروري، لم يرغب أحد بمغادرة الصالة. أعتقد، هكذا سيكون الأمر مع الغالبية العظمى من الناس، الذين لا يرون فقط، وإنما يشعرون، يفهمون، يفهمون بالقلب، وليس فقط بالعقل، كيف كانت الثورة، وكيف جرى تشكل السلطة السوفييتية.

لم أكن أرغب في النقاش مع ي. بيريف، لكنه أجبرني على ذلك، عندما تحدث عن الأيام الأولى للثورة. لقد هرعت أنا كذلك مع البندقية ضد البيض في الأيام الأولى من الثورة، وكنت رجل استطلاع، وحاربت في أثناء الحرب الأهلية، ومرضت بالتيفوس الطفحي، وأستطيع القول: إن ما رأيته على الشاشة – هو حقيقة. يدهشني، أن ي. بيريف قد نسي تلك الأيام، إذا بدا له أن ما في الفيلم هو غير حقيقي. إن الحقيقة هي ما كانت الشمس تضيئه وما كانوا يحبونه آنذاك. بالمناسبة، إنهم يحبون في هذا الفيلم بصورة رائعة، تحسدهم على ذلك.

حول البطل التراجيدي... لقد أنشأت في الفيلم صورة البطل پاڤل كورتشاغين، النقي، والشجاع، والمخلص حتى النفس الأخير لأفكار الثورة العظيمة – لقد شعرت بذلك على الأقل، وربما هذا سيشفى الكثير جداً. تم إبداع الفيلم والأيام البطولية لتشكل السلطة السوفيتية تنبعث، والحرب الأهلية، والنضال من أجل أيامنا هذه.

وهذا هو السبب الذي سمح لي بأن أتكلم، إن الفيلم قد أعجبني بصورة استثنائية.

لكن هل نملك الحق بأن نمر بجانب تلك الظاهرة، عندما يبدأ كل ناقد من النقاد مما رأيناه عملاً موهوباً بصورة فريدة؟ وإذا كان الأمر كذلك، فإننا نستطيع أن نهنئ أنفسنا بولادة فنانين موهوبين كبيرين بقلبين كبيرين، وعقلين نيرين.

هل توجد في الفيلم أخطاء؟ بالطبع، توجد. لا أدري، فيما إذا كانت توجد أعمال دون أية أخطاء.

هناك ببساطة أخطاء مرحلة الشباب، وهناك أخطاء ذات طابع مهني، والإشارة إليها أمر مفيد. ولو سألني الرفاق، ماذا أرغب بأن أغير، لقلت: لا أفهم، لأجل ماذا هو ضروري مشهد أطر النوافذ. وليست هناك ضرورة، كما

أعتقد لمشهد الجثث. ولكنت حذفت قسماً من بناء سكة الحديد الضيقة، وحذفت مشهد الاستيلاء على دار السينما، لأنني مشبع من تلك المشاهد.

يتحدث الجميع، إن المطر والطين كثيران في الفيلم. لست ضد ذلك، لكنني واثق، أننا كنا سنقترب أكثر من كورتشاغين دون تلك الإفراطات الإخراجية.

ما يتعلق بالبناء الداخلي للفيلم، وما يتعلق بموسيقاه (إنني أعني الموسيقى ليس بالمعنى الحرفي)، فإن موهبتها، وصفاءها، من وجهة نظري لا عيوب فيها. إنني واثق، أن الفيلم سيمتلك تأثيراً سياسياً وأخلاقياً كبيراً على الشبيبة. وعندما نتكلم، أن من الضروري النضال ضد الاستهتار، الذي يرصد بين جزء من الشباب، فمن الضروري القول: إن شبابنا، وبعد أن يشاهدوا هذا الفيلم سيصبحون أكثر نقاءً، وأفضل. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الفيلم ضروري بالنسبة لنا جميعاً بالطبع.

أ.ألوف. كلمة ختامية. إننا شاكرون لكل، من أتى اليوم لحضور هذه المناقشة، وكل، من أبدى رأيه بفيلمنا. إننا شاكرون، للمنافسة الإبداعية الحية من قبل الجميع، بصرف النظر عن طابع الآراء.

لن أتكلم الآن عن كل ملاحظة على حدة، لأننا اثنان، وهذه الحالة تخلق صعوبات معروفة. إنني وناعوموف يجب أن نناقش في البداية سوية كل من كان إلى جانب الفيلم أو ضده. لكن مع ذلك لدي الرغبة بأن أجيب عن بعض الملاحظات المبدئية.

يمكن القيام بعدد كثير من الأفلام من كتاب "كيف سقينا الفولاذ". إن كل زمان، وكل عصر يملي منطلقه إلى المادة، واختياره المبدئي.

لقد صور مارك سيميونوفيتش دونسكوي الفيلم في أعوام الحرب الوطنية، لذلك، من الطبيعي، أنه حصر المواضيع بفصول الرواية التي تحكي

عن النضال ضد التدخل الألماني. كان هذا الأمر رئيسياً آنذاك. إننا، وقد باشرنا بالفيلم، كنا نفكر بالأيام الحالية. ولقد رأينا، أن ما هو رئيسي اليوم يكمن في ضرورة أن نتحدث عن العمل السلمي، وعن البناء السلمي. إن هذه المهمة قد اشترطت اختيار المادة. ونبرة تجسيدها السينمائي نفسه. أفترض، أن "غداً"، وأعني بذلك بعد ١٠ سنوات أو عشرين، ستظهر من جديد الضرورة في اللجوء إلى هذا الكتاب وإلى بطله، ولكن في ذلك المنظور الذي سيمليه العصر الجديد.

وهكذا، المسألة الأولى – الحقيقة والصعوبات. أجل لقد أردنا أن تظهر الصعوبات بالذات. ناقشنا المسألة هكذا: لقد نما جيل كامل، جيل أترابنا، الذين نعرفهم بصورة أفضل من الذين يوجدون هنا. يوجد في جيلنا هذا الناس – وهم كثر – الذين لا يعرفون عملياً شيئاً عن ذلك العصر. ومن الممكن، وإلى درجة ما، أضاعوا لذلك، ذلك الشيء الرائع والساطع، الذي كان يوجد في آبائنا، والكمسموليين الأوائل. وقد ظهر لنا أنه كان من الضروري التحدث عن حقيقة، أنهم ساروا نحو الحرب لأجلنا. عبر الصعوبات. وعبر الضحايا، وعبر الدم، وعبر الوحل.

لقد اعتبرنا، أنه من الأفضل أن نبالغ حتى في الصعوبات، أكثر من إظهار حياة ذلك الزمن الميسرة، لأن تراجيدية ورومانتيكية البطولة يمكن إظهارهما عبر الصعوبات فقط، لنحذف الصعوبات – فلن يكون البطل بطلاً. وبمقدار ما يكون التغلب على الصعوبات كبيراً، بمقدار ما تكون بطولته أكبر. ذلك هو منطلق موقفنا.

يمكن إظهار الثورة بأشكال مختلفة، لأن كل شيء كان فيها حتى إذا تم الاحتكام إلى مذكرات الذين يوجدون هنا. تعالوا لنتذكر "ثلاثية مكسيم"، وهو

أحد أروع الأفلام السوفيتية. هناك بطل آخر – إنه إنسان مرح، ويحمل في يديه قيثاراً ويمر عبر الثورة بأغنية، هل يمكن التصوير هكذا؟ يمكن. لكن، يمكن إيجاد أناس، كما أعتقد سيقولون، بأن الحماسة للثورة، والدم في الثورة، لا يكفيان في هذا الفيلم. وأعتقد أنهم سيكونون محقين أيضاً.

إن كل ذلك يعني شيئاً واحداً فقط – ينبغي أن تكون الأفلام مختلفة، وبأساليب إبداعية مختلفة، ونبرات مختلفة.

والمسألة الثانية – القضاء المحتوم. أعتقد، أن إيفان الكساندروفيتش بيريف غير محق هنا تماماً. إن القضاء المحتوم، حسب وجهة نظري، يظهر فقط عندما يوجد مأزق، وعندما يكون البطل ضعيفاً، أي يعاني من الهزيمة. تعالوا لننظر، هل يوجد قضاء محتوم في فيلمنا؟ لدينا پاڤل كورتشاغين. لقد اجتاز كل الصعوبات التي كانت من نصيبه، وتحمل كل ضربات القدر القاسية جداً، ولكن لم يهتز إيمانه ولو للحظة، ولم تخنه قوته الداخلية والروحية. إنه لم يستسلم حتى النهاية، وقد وجد لنفسه عملاً جديداً – كاتب. هل يمكن هنا التحدث عن القضاء المحتوم؟

إن حقائق السيرة الذاتية لكورتشاغين نفسها، وحركة قدره نفسها شاهد على أن الإنسان يمارس تأثيره على مصيره، وأنه مستعد لذلك. ويمكن القول نفس الشيء عن مصير المجموعة كلها، التي بنت سكة الحديد. كان الأمر صعباً. ولكنهم لم يتلفظوا بأصوات عالية. كان الضعفاء يفرون. أما الكمسمولي، ذلك الصامت، والبعيد عن الاجتماعات الجماهيرية والكلمات المنمقة، فكان يكابد ويصمد. إنه ليس صورة عابرة، إنه صورة البلاد، التي

تتجدد. إنه صورة العصر. ونحو ذلك سرنا بالذات – سعينا أن نعبر في مشهد واحد عن بناء سكة الحديد، بإيجاز، وبتكثيف، وعن أناس ذلك الزمن.

سنفكر بكل شيء، وأفترض، أن هذا لن يكون دون فائدة بالنسبة للفيلم.

١٦ تشرين الثاني عام ١٩٥٦.

ن. زوركايا
حول وضوح الهدف
"الريـــح"

لقد اتفق في مناقشات الأشهر الأخيرة السينمائية، وبهذا الشكل أو ذاك على توحيد ثلاثة أفلام: "الريح" و "اثنان اسمهما فيودور" و"الأطفال الغرباء". لماذا هذه الأفلام معاً؟

إن تلك الأفلام مختلفة. يجري التحدث في "الريح" عن كمسموليي العصر الثوري، وفي "اثنان اسمهما فيودور" – عن الانتقال من الحرب إلى الحياة السلمية، وفي "الأطفال الغرباء" تتم معالجة المسائل الأخلاقية للمعاصرة. إن ا. ألوف وف. ناعوموف هما مخرجا الأسلوب التعبيري، والمزاج المدني الصريح والتحيز. أما م. خوتسيف فإنه يميل إلى وصف الواقع دون تحيز، وت. أبولادزه – فإلى النزعة السيكولوجية. توجد لدى هذه الأفلام محاسن مختلفة ونواقص "عامة" واضحة بصورة متساوية بالنسبة لها. توجد لديها سمات عامة، ولكنها "عامة" كثيراً، أن الأفلام الثلاثة ظهرت في وقت واحد، وجميعها قد أخرجت من قبل مخرجين شباب، وأنشئت من قبل أناس موهوبين، رفضوا بالإجماع، وبحرارة تصوير الحياة كحياة رغيدة صافية من الغيوم.

أعتقد، أن ذلك كان سبباً لأجل توحيدها أيضاً تحت عنوان واحد – الميل إلى المواضيع القاتمة. إن اللوم على "القتامة" كان قد ألقي بوجه ا. ألوف وف. ناعوموف في النقاشات الأولى لفيلم "الريح".

ولاموا فيلم "اثنان اسمهما فيودور" لغياب الرومانسية والرؤية الساطعة للحياة، وفيلم "الأطفال الغرباء" بالألوان العاتمة، والتي لا تجلب الأمل.

إننا نتكلم، ونحن نلوم فيلم "الريح"، أن طريق الأبطال يتكون من الآلام ومن الموت، فنحن لا نبرهن أي شيء بعد. فألوف وناعوموف يعترضان على الحياة الرغيدة الخالية من الصعوبات، والصدمات، والتي تنقل لتصوير العصر الثوري. إنهما لم يرغبا بالتهاون مع البرودة الأكاديمية، وعدم إظهار الأحاسيس، والقوالب والتقاليد، التي تتغلغل إلى الأفلام عن الثورة. ويرفضان بالطبع التصوير المزخرف للحرب الأهلية، والذي أظهر على الشاشة صفوف الجياع لأجل الخبز، الذين فرحت عيونهم بالجمال فجأة، وسروا بالقمصان المهملة للشباب، الذين يلبسون معاطف رسمية جديدة وسترات مؤثرة. إن المخرجين أرادا بعث النضال بكل قساوته ودراماتيكيته – وهما يملكان الحق الشرعي بذلك. ومن المهم كيف، وإلى أي حد ينكشف في المادة المختارة من قبل المؤلفين بوضوح وشاعرية، وفي الحالات الدرامايتكية، التي تنظم أحداث الفيلم وفي الشخصيات والصدمات ، الإيمان في البطل، وأهليته والمعنى التاريخي لنضاله، وفي المثال، الذي يعطي حياته لأجله. وهناك أيضاً أمر هام جداً أيضاً، أن هذا الفيلم يقدم لنا شيئاً جديداً يجبر على التفكير بالعصر وقانونينه التاريخية، ويغنينا بالمعرفة.

وها هي المصيبة تبدأ هنا.

فالريح التي اقتحمت الفيلم، الريح، التي تجول بالقرب من نوافذ عربات القطار وترفع طرحة العروس البيضاء حديثة القران في حفلة الزفاف في قرية صغيرة نائية، إنها بالطبع، ليست ببساطة مجرى للهواء. إنها ريح الثورة، التي تكتسح ما هو قديم، والتي تجبر الناس على نشر الأجنحة والطيران. أي تأثير لهذه الريح على روح البطل، وكيف حلت في الفيلم مسألة "الثورة والإنسان" التي تجسدت على شاشتنا بأفضل ما يمكن.

إن الألف والخمسمائة فيرست إلى موسكو، التي من الضروري أن يجتازها أبطال "الريح" هي شيقة ليست كطريق يحوي على عقبات هائلة فقط، وإنما كولادة مكتشفة من جديد لشخصيات جديدة ذات طابع تاريخي، وكحركة داخلية للصور.

.... إن المادة السيناريوهية لدور فيودور كانت تعطي أساساً بالنسبة لشخصية كبيرة، وبالنسبة لصورة واحد من أؤلئك الأفضل، حيث كان يجذب بكمال طبيعته، وقوة حماسته الثورية الآخرين. لكن وباستثناء بعض اللحظات - حديث فيودور مع أوكورك حول، إنهم قريباً "سيقبلون لأجل الأولاد"، وظهوره في حفلة الزواج غير الفرحة – فإن أداء الدور من قبل ي. بريدون، رتيب، ومتجهم، وأوصل إلى لا شيء متطلبات السيناريو. إن الجمبازي ميتيا والعاملة ناستيا – ت. لوغينوفا (بالرغم من كل أصالة صورتيهما وبالرغم من التمثيل الرقيق جداً لـــ ا. ديمياييننكو – ميتيا) فإنهما ليسا صورتين من الناحية التمثيلية، وإنما شكل، ورسم تخطيطي لـــ كروكي). إن العاهرة ماري – هي الشخص الوحيد الذي يقطع في الفيلم طريقاً روحياً من حيث الجوهر.

كان هناك الكثير من الاشتباكات تدور حول صورة ماري في مناقشات "الريح". هل من الطبيعي، أن يجذب الكمسموليون إلى الحركة الثورية فتاة من بيت الدعارة، - حول ذلك ناقشوا، وحطموا رماحهم. لكن وإذا تم القبول بالفكرة الأكثر عدلاً، كما أعتقد لأحد المشاركين في النقاش، بأن الثورة هي – مسألة تاريخية، حيث يمكن أن يكون منجذباً إليها أي شخص، فإننا مع ذلك سنكون مضطرين في النتيجة أن نقرر وجود خطأ.

إن ماري لم "تنجذب" إلى النضال الثوري. إن معنى هذا النضال يبقى بالنسبة لها مثله في ذلك مثل أهداف طريق الكمسموليين ضبابياً. كانت الفتاة الطيبة تعاني بعد أن ضاعت في دوامة أحداث عام ١٩١٧ من وضعها

الحزين، ورأت في فيودور إنساناً نقياً، وسارت خلفه بسهولة، وآمنت خلال دقيقة في إمكانية الحب والهدوء، وبعد أن سمعت شروحات فيودور مع ناستيا انصرفت عنه، وضحت بنفسها لأن حياتها – كما فهمت ماري – تساوي أقل من حياة فيودور. لقد أتت إلى الفيلم وهي تعيسة في ثياب الحداد، حزينة، رقيقة وماتت تعيسة. إن موضوع "الريح"، والثورة وتحرير الذاتية ينعكس في صورة ماري بصورة غير مباشرة كثيراً. إنها كنبرة إضافية، وكصوت ثان كانت في ذلك التغير مشروعه تماماً، لو أنها في الصورة المركزية، وكان الفيلم قد دوّى بقوة كاملة، وهو ينشد الإنسان، الذي وجد السعادة في النضال من أجل المثال الساطع والمضيء، والذي يدافع عن سعادته حتى ولو قدم حياته.

يتوضع في تاريخ ماري عبء مفرط. إن هذه القصة المحكاة في الفيلم بحب وبتأثير (مع أنها في بعض المشاهد غير صالحة بسبب عاطفية النص)، لا يمكن أن تعطينا تصوراً لا في انهيار العالم القديم، ولا في ولادة إنسان جديد أتى في عاصفة الثورة. إن المجازيات الذهنية لا تساعد القضية، مثل مقارنة العيون الغامضة التي تنظر من الإيقونات المقلوبة في قبو الكنيسة لدى تألق الشمعات، مع العينين الرائعتين لإيللا ليجادا، التي لعبت دور ماري بلا عيب من الناحية التمثيلية.

إذا كان لشخصية ماري منطقها الحزين، فإن حياة وموت بعض الأبطال خاضعان فقط للرصاص الطائش ولذلك الرسم التخطيطي للسيناريو العقلاني، والذي كان من الضروري وفقاً لها دفن ثلاثة وإعطاء الرابع إمكانية النهوض من بين الأموات والقدوم.

يجرحون في بداية الفيلم ثم يقتلون ميتيا، الحالم، والفيلسوف. ومع أن لقطات موت ميتيا هي مؤثرة بحد ذاتها ومعبرة، فإن هذا الموت تم بالصدفة. كان يمكن أن يتم أبكر أم فيما بعد، وكان يمكن لميتيا أن يبقى حياً – إن ذلك لا يقدم شيئاً، لا في مسار الفيلم العام، ولا في تفكيرنا بالناس والزمن.

لقد تصرف المؤلفان بصورة أكثر قسوة مع ناستيا. لقد قتلوها فيما بعد فقط لأجل أن يتابع فيودور الطريق وحيداً، وأن يجبروه أن يفر ويقفز من سطح العربات تحت تبادل النيران دون حذر، ولكن بصورة مؤثرة. لكن الموت في مؤلفات الفن – هو ليس حقيقة فقط، وإنما حل للصدمات، وهو أيضاً خلقه في قصة البطل. أية نتيجة يمكن الحصول عليها من قتل ميتيا وناستيا، وأية معرفة نستمدها – أن البيض قد أطلقوا الرصاص؟

سنضيف، إن أهمية رحلة الأبطال إلى موسكو، إلى مؤتمر الكمسمول في الفيلم قد أضيئت بصورة سطحية وبشكل افتراضي. لم يصل إلى مشاعر ووعي المشاهدين، أن حقيقة كلمة فيودور في المؤتمر تبرر كل الضحايا والبطولات، ومقتل عدد من أصدقائه.

لقد صمم المؤلفون الفيلم كحديث مع كمسموليي أيامنا – إن الأبطال يتوجهون بصورة مباشرة وليس عبثاً إليهم من الشاشة. تذكروا أن كل هذا قد حدث، وإن ما حصل كان صعباً، وأن الناس كانوا يموتون! لكن التذكير مع كل حماسته الإخراجية هو مختصر وموجز. توجد في الفيلم الكثير من الحلول الإخراجية الساطعة والرؤية المرهفة للعصر في سماته الخارجية كما يقال. تذكروا، على سبيل المثال اللقطات الاستهلالية، التي تجري بسرعة في لحظة، ولكن الذي ينطبع في الذاكرة هو لوحة موسكو الثورية – الفصل الصغير الذي يسير قرب الكريملين، وفتاة في بوابات الكريملين وهي تحمل صحفاً

حديثة الطباعة في يديها. إن "الريح" – هو فيلم الصيغة السينمائية المكترثة والنشيطة .

إن كل ذلك هو أمر جيد جداً، وليس مخيفاً البتة، وإن طريق الأبطال صعب، ولا توجد ابتسامات ولا وجوه فرحة إلا القليل، وليست هناك أعلام، ولا يغنون الأغاني، – ليس في هذه المؤشرات سوى تأكيد الحياة أو غيابها كما في العمل. إن التكلم، على أن "الريح" هو فيلم متشائم –ليس صحيحاً. إن التشاؤم هناك، حيث لا يوجد إيمان في الإنسان، ولا نقاء أهدافه، وضرورة نضاله، وانتصار الحقيقة في النهاية، التي يسعى إليها الناس.

لكن – وفي هذا يوجد طعن في الفيلم – ألوف وناعوموف لم يكشفا في شخصيات ومصائر أبطالهما صورة ولادة عالم جديد، والريح على روسيا.

إن فيلمهما ليس عميقاً لأنه لم يستطع أن يثير تأملات كبيرة حول الزمن والناس. لقد سار شبان وشابات فقط إلى الأهداف البعيدة. ساروا، وقد حصدهم رصاص الأرانب البرية.

("الفن السينمائي"، ١٩٥٩، العدد ٤) بعد ثلاثين سنة

لم أتمكن من ذلك الوقت أن أشاهد مرة ثانية فيلم "الريح" – هكذا جرى الأمر. ولأنه عندما ابتدأ العمل على هذا الكتاب، فمن الطبيعي أن أرغب بأن أسد الفراغ. ولكن تم ذلك بوجل: إن المشاهدة الثانية مع هذه المسافة من الزمن هي خطرة وتهدد بخيبة الأمل. ولقد قررت أن أترك شريط "الريح" هناك بعيداً، في تلك السنوات التي بدا أنها انقضت دون عودة، ولكنها انتعشت فجأة الآن.

ليبقى "الريح" في الذاكرة خفيفاً، شاباً، بسيطاً، ومزوقاً، كما كان آنذاك ... الخط المنخفض للأفق، والدغلات الصغيرة، والمستنقع، واللا نهاية، والفراسخ والقدود الصغيرة المنفردة للأبطال في تعبير وانفعال – هكذا يتم

تذكر الطبيعة. الازدحام، والتزاحم والبيوت السكنية المريحة للناس، والأدراج القديمة التي تصر، وزجاج النوافذ التي تعلق عليها قطرات المطر الصغيرة ومنظر نسائي جانبي – ليبقى هكذا الجناح، ودور السكن، كما لو أنها محطات، وملاجئ للمبيت على الطريق الطويل للأبطال.

وهؤلاء الأبطال أنفسهم: الوجه النظيف لألكساندر ديميانينكو، الذي تقف خلفه أرتال من المثقفين الروس المثاليين، والوجه المرح وسليم الطوية، والصريح لناستيا – تامارا لوغينوفا، وشبح ماري الأبي قليلاً على النمط البونيني – ايللا ليجدا وفيودور – ادوارد بريدون، الذي لامه الجميع في شيء ما (و"بدون ذاتية" و" أشقر" بصورة مقصودة- الخ). ويتم تذكره، كيف يقف حياً في الذاكرة بوجهه الجميل والشجاع! و – الأمر الرئيسي- طيران المخيلة، والحماسة، والحب...

كان ألوف وناعوموف (مع تشوخراي، وخوتسييفي) من أوائل من صور في السينما بصورة ساطعة وصريحة الحماسة "لاستعادة القواعد اللينينية"، هذا الشعار الهام جداً للمؤتمر العشرين. لقد كانت تلك من حيث الجوهر (إثر "مدرسة الشجاعة" لباسوف وكورتشاغين) تجربة تاريخية ثورية. إن ثلاثية ألوف وناعوموف ("الفتوة القلقة"، و "پافل كورتشاغين" و "الريح") – هي وريثة مباشرة للفيلم الكلاسيكي التاريخي الثوري أعوام الثلاثينيات، "تشاپايف، ومكسيم". أما تغير الشاعرية والتعبيرية والعصبية – فكيف يمكن أن لا يكون الأمر كذلك؟ فهل قليلة هي التغيرات التي جرت على البلاد منذ خروج هذين الفيلمين؟

لكننا جميعاً كنا نرغب أيضاً أكثر فأكثر، وكنا نطلب أشياء أخرى، وكنا نتذمر بعدم رضى من شيء ما. فتحت "نحن" أقصر ما يحيط بالفيلم، والسينمائيين الشباب: قيادة لجنة شؤون الفن آنذاك والوسط السينمائي، والنقد السينمائي، و – للأسف! – مؤلف المقالة التي تم الاستشهاد بها أعلاه بمناسبة

فيلم "الريح" "حول وضوح الأهداف". إن هذه المقالة هي مقالة نموذجية بطابع النقد غير المرئي في ذلك الزمن. ومن الواضح، أن مؤلف الفيلم يعجبه فيلما ("اثنان اسمهما فيودور" و "الأطفال الغرباء" –كذلك أيضاً!).

يعجبه وحتى كثيراً، ولكن أين هي حينئذ وظيفة النقد؟ وأين استخلاص النتائج؟ وهل يجب على الفيلم أن يجيب عن جميع الأسئلة، وأن يضع جميع النقاط على الحروف؟ إن اللوم يجرونه انطلاقاً مما هو غير موجود في الفيلم، ولكن لماذا يجب أن يفرض. من الصعب ويجب علينا لفترة طويلة نحن نقاد ذلك الجيل، أن نكف عن المطالب المعيارية المشابهة.

وفيما بعد سيظهر في أعمال ألوف وناعوموف "وضوح الهدف"، و"التشاؤم"، و "الكآبة" التي ناضلا ضدها بحماس، وستظهر بصورة أقل علامات مرئية "للخلود". سيظهر في "الهروب" الانتقال البطولي للجيش الأحمر عبر سيفاش، ولم يكن مستدركاً من قبل "الأحلام الثمانية" لبولغاكوف. لكن "الهروب" كان ينتمي إلى "السينما الكبيرة" لفناني الاتحاد السوفييتي أ. ألوف وف. ن. ناعوموف. توجد عند أفلامهما العريضة على الشاشة الكثير من المناصرين، ولا أعتزم القيام بنقاشات معهم، لكنني أريد أن أبقى في زمن "الريح". في زمن الشباب، والآمال الكاملة. عام ١٩٨٧

ل. انينسكي

ثلاث ومضات

ثلاث مرات في حياتي تقاطعت روحي مع فن الكسندر ألوف وفلاديمير ناعوموف، ثلاث مرات ظهرت عندي الرغبة في الكتابة عن أفلامهما – ظهرت من داخلي، وليس بسبب "الطلب" إلي، بسبب من مصيري.

أرغب في أن أتذكر هذه النقاط الثلاث. بالطبع يمكن الكتابة عن كل الطريق الذي قطعه هذان المخرجان. بعد تعبئة كل مهارتي المهنية وبعد توزيع الموجب والسالب، لكن ذلك لا ينيرني.

إن ما ينيرني هو هذه الومضات الثلاث. سأحكي عنها. بكلمات آنذاك.

أبدو وكأنني لم أكتب مباشرة إثر ظهور الأفلام. إن فيلم "پاڤل كورتشاغين" قد أخرج عام ١٩٥٦، وكتبت عنه في عام ١٩٦٦. بعد عشر سنوات! أي بعد أن استقرت الحماسة.. كلا: أتذكر بوضوح حالة ما من الغيظ الهادئ الدائم، وكان كل شيء يصطخب، وكل شيء كان يخرج بعد عشر سنوات: إن مقالات النقاد آنذاك، والتصريحات الخاصة للمخرجين، التي بدت لي تارة ضريبة للبساطة، وتارة سقوط في التسوية. وقد كنت أنا نفسي ساذجاً، وكنت أجرب التسويات في كل خطوة. لكن الآن، وفي عام ١٩٨٦، – بعد عشرين عاماً – يمكن التحدث عن كل ذلك بهدوء. لقد انصهر كل شيء في التجربة.

وهكذا، المشهد الأول – "پاڤل كورتشاغين".

الكسندر ألوف، فلاديمير ناعوموف: -هل من الضروري التحدث، بأي شعور كبير من المسؤولية قمنا بالإخراج؟ لقد وثقوا بنا نحن المخرجين الشابين بأن نجسد على الشاشة أحد أكثر الأعمال الغالية على قلب الإنسان السوفييتي...

سف. كوتينكو، وف.يندزفيتسكي، وفلاديمير.ستيتسينكو، وى.غولوبنيتشي، وب.رومانوف: -أين الهارمونيكا؟!.

لقد بدت المهمة التي كانت تقف أمام ألوف وناعوموف واضحة. كان الأساس الأدبي للهدف قبل أي شيء مستحسناً بصورة مطلقة. لم تكدر تلك الحقيقة، أحداً أنه قبل ١٥ عاماً تم تصوير "كيف سقينا الفولاذ" من قبل م. دنسكوي: ذلك الشريط البسيط عن أعوام الحرب قد أبرز عند نيقولاي. استروفسكي سلسلة صغيرة فقط من المشاهد، المرتبطة بغزو المحتلين: في ذلك الزمن، عندما كان دنسكوى يصور الفيلم، لم تكن لتخطر على باله أي وجهة نظر أخرى: كان هتلر يقف في ضواحي موسكو. وبعد أن غادر هتلر فيما بعد هذا العالم، استقر شريط دنسكوي في الاحتياط لأجل الأطفال والشبيبة وفي كل الأحوال، وحتى منتصف الخمسينيات فإن قصة نيكولاي اوستروفسكي في إيمانها الحار الذي لا ينضب لا يجمعها جامع مع ذلك التجسيد الأول على الشاشة. وهكذا، فعندما قرر مخرجان شابان في كييف إخراج فيلم عن حياة كورتشاغين، لم يثر ذلك أية شكوك. لم تكن هناك ضرورة للبرهنة على أهمية مثل ذلك العمل، ولم يفقد ألوف وناعوموف بلاغتهما.

وفي تصريح متواضع لصحيفة "الثقافة السوفييتة" أفلتا عدة جمل عن المسؤولية. أما الوضع فكان على الشكل التالي: كان يجري هجوم على الأحداث اليومية في المجالس الفنية للاستوديوهات وفي النقد السينمائي، وقد

رأيا في كل منظر المدينة ببياضاتها المعلقة على الحبال خطورة وتحد، وتابعا في كل مكان شبح الواقعية الإيطالية الجديدة.

إن هدف ألوف وناعوموف كان مضاداً بصورة جذرية للأحداث اليومية ولتصوير ووصف المدن الكبرى وديناميكية حياتها. وقد تم التفكير في فيلم بطولي، ورومانتيكي، توضع في أساسه مادة تتطابق كاملاً مع المهمة – عواصف الحرب الأهلية، التي كتبها أحد المشاركين فيها، المخلص للنضال بصورة متعصبة. لقد ذهب ألوف وناعوموف إلى الهدف بدقة بعد أن باشرا بإتباع نهج بطولي... لكن لم يكن أحد ليستطيع أن يتنبأ ردود الفعل تلك، التي أثارها فيلمهما عندما ظهر على الشاشات.

لكن، لنتصور، المناخ العام للضجر والبحث، الذي تكون في ذلك الحين.إن المؤتمر العشرين للحزب قد أدى بالعقول إلى الحركة. لقد طابقت الخطة تجديد الأفكار مع لحظة تجديد الأجيال، إن السد قد خرق –سد الأفكار القديمة، وعلى الأصح، غياب الأفكار. إن حقيقة النقاش نفسها حول ذلك الفيلم كانت بحد ذاتها خبراً عظيماً، وإلهاماً بالنسبة لأولئك الشباب، الذين كان ينتظرون ساعتهم. والآن صاروا يتدفقون إلى الفن.

لقد تدفقوا إلى الشعر، وإلى النثر، وإلى السينما.

من الضروري التصور، من أين أقبل هؤلاء الناس الجدد وماذا حملوا معهم.

هنا كما لو كانت موجتان.

كان هناك الناس الذين ولدوا في العشرينيات "أولاد بجبهات كبيرة" في سنوات ما قبل الحرب، وقد تربوا على باريتسكي وتشابايف، وذهبوا إلى الجبهة من مقاعد التلاميذ والطلاب. إن الحرب قد فولذت رومانسيتهم، لكن هذا كان فقط الامتحان الأول لروحهم. لقد عادوا في الـــ٤٥ – على

العكازات، عادوا بأوسمة إلى قاعات الطلاب. لقد أتموا الدراسة، ورأوا إلى جانبهم جيلاً جديداً من الشباب الذين يحاربون، والناجين من الذهاب إلى الجبهة بسبب نعومة أظفارهم. إن المقاتلين، وهم يرون بديلهم، قد انتظروا عشر سنوات كاملة ساعتهم، وأرادوا أن يحكوا عن حربهم المتوهجة، وعن رومانسيتهم المعذبة –وها هم قد حققوا الإمكانية. مع تأخير، ولكنهم حققوها.

إن رفاقهم الأصغر، الذين ولدوا في الثلاثينيات، والمتربين مثلهم على "تشابايف"

ولكنهم المخبئين بسبب الحرب وراء الأورال، والذين كانوا مفعمين هناك في المدارس والمعاهد بنظريات نضال الجيد مع الأفضل، كانوا أكثر حركة. كانوا أصغر من المقاتلين العائدين من الجبهة وأكثر بساطة. لقد حصلوا على فرصتهم في الوقت المناسب.

مصيران، ونموذجان نفسيان حددا النزعة العقلية لتلك اللحظة، عندما اندفع الشباب في منتصف الخمسينيات إلى الأدب والفن.

إن الحدود بين الشعر والنثر مرئية بوضوح: فأشعار ميجيروف لا تشتبك مع أشعار يفتوشينكو...

"وكي لا ينقطع الخيط، الذي يربط سوياً مصير الآباء و الأبناء، يجب إصلاح الساعة، عندما يتعطل اللولب... وأنت أيها الأب، نم بهدوء، – إن اللولب مضمون ومتين. وحلقات الزمن – في سلسلة لا تنقص".

هذا هو – الكسندر ميجيروف، الذي يكتب بمناسبة الزمن، وميجيروف، شاعر من الجيل الذي حارب.

ينطلق يوفتيشينكو الذي هو أكثر شباباً، وأكثر حركة، وأكثر بساطة، من تجربة أخرى: إنه يتذكر الطفولة الطلائعية والكتب حول الثوريين، ويكتب عن نفس الشيء، ولكن بصورة مغايرة: "فلتتذكرنا، الحيوات التي قدمت لأجل

الحقيقة بالكثير، – ناشد هو– أيها الرفاق، يجب إعادة الدوي الأول إلى الكلمات.

تصوروا ذلك العام، الذي يربط هذين الشاعرين غير المتشابهين إلى حد بعيد، وستفهمون، ما الذي جمع بالذات بين المخرجين ألوف وناعوموف، عندما فكرا في أواسط الخمسينيات إخراج فيلم رومانسي من تأليف نيقولاي اوستروفسكي.

إن عمر الكسندر ألوف ٣٣عاماً، وفلاديمير ناعوموف – ٢٩ عاماً، الفارق أربع سنوات وقد انصرمت بالنسبة لألوف في الحرب: لقد أنهى المدرسة المتوسطة في عام ١٩٤١، أما ناعوموف – ففي عام ١٩٤٥. لكنهما وصلا بآن واحد إلى ڤكيك، أحدهما من الجبهة، والآخر من المدرسة المتوسطة. أما ما تبقى فكان مشتركاً: الرغبات، والحلم. وقبل أي شيء – الرومانسية، المرتشفة في زمن ما قبل الحرب. إن معلمهما هو ايغور سافتتشينكو قد توفي في كييف عام ١٩٥١، دون أن ينهي "تاراس شيفتشينكو". لقد قام ألوف وناعوموف بمونتاج شريط معلمهما. وقد حدد ذلك طريقهما: سواء ذهابهما إلى كييف بعد انتهاء المعهد، أو قرار العمل سوية.

إن عملهما الأول – "الفتوة القلقة" – قد صور في عام ١٩٥٤ والمأخوذ عن قصة ف. بليايف واسعة الانتشار "القلعة القديمة". أعتقد أن الفيلم يبدو الآن ساذجاً. فيلم مغامرات عادي للأطفال. إنه مصنوع بأسلوب سينمائي يستند إلى السرعة والجري السريع، وتقليداً لأيزنشتاين – سباق خيل سريع وايقاعي، ونماذج لأناس، يتطايرون بمروحة من الصدمات، دون دفاع، ومضحكون. وتقليداً لاوفجينكو – لقطات رومانتيكية كئيبة، يقودون مفوضاً إلى الإعدام – عصابة من البيض، وأغان على الشفاه.. وشيء ما من الأخوين فاسيليف – يتلخص في كيفية إداء بوريس بابوتشكين سكرتير اللجنة المركزية للحزب الشيوعي لعموم روسيا (البلاشفة)، غير أنه في هذا الدور لم يكن

يذكر فقط بتشيبايف) وإنما بتشيركوف أيضاً – مكسيم: فكاهة شيطانية في شخص قوي وفولاذي.

كان كل ذلك بالطبع في شريط ألوف وناعوموف في المرتبة الثانية، لكنهما لم يكونا يقتبسان مطلقاً كل شيء على التوالي. لقد استعادا في الواقع الأسلوب السينمائي لأعوام أواخر العشرينيات – وبداية الثلاثينيات، وكانا متشوقين لإعادة السينما إلى السينما.

إذا تم استعمال كلمة شاعر، فإنهما يريدان أيضاً أن يعيدا له "صوت الوليد الأول". ما هو؟ صوت آيزنشتايني... دوڤجينكوي... وفي نفس الوقت وكما ازدهرت في الفيلم المتوسط الحياة المسرحية أزاح اختلاج اللون من الشاشة الخط، وضبطت لوحات السيرة الذاتية المتباطئة بتركيز الانتباه على التحليل النفسي المثابر (كان كل ذلك نفسانياً بصورة خاصة: تأمل الأدميرال اوشاكوف على القنطرة، ورحلة المجازين على الطوف والأعمال الحقلية في الكولخوزات)، – عن هذا التصوير السينمائي الغيور اندفع مخرجان شابان... إلى أين؟ إلى الماضي الذي لا ينسى! إلى الإيقاع الحاد، والمرح والتخطيطي، إلى "مونتاج العروض التشويقية"، حيث إذا لم يكن هناك تركيز للانتباه على التحليل النفسي الرقيق، فمقابل ذلك هناك ديناميكا ونقاوة وحيث يطير كل الديكور رأساً على عقب وكل ثقل العمل. والآن، خمنوا الميزات الأساسية لأسلوب ألوف وناعوموف في "الفتوة القلقة".

كرة البدن الكليل، والأوبرالية المشبعة بالرضا عن النفس – الأمر نفسه الذي سيعطي فيما بعد، في "الريح"، شخصية غير معقولة ومتناقضة للعاهرة، التي وجدت نفسها في الثورة مباشرة من المواكب المزخرفة، وفيما بعد، متأخراً، في "السلم القادم"، ستظهر عند ألوف وناعوموف قرقعة آنية مكسورة تحت عجلات الحرب، وأشياء مشوهة، مبعثرة، وحياة مخرمة" – هؤلاء الحالمين لم يحبوا الحياة العادية.

حركة سارة، ومجردة قليلاً، تقف ضد عالم الأشياء هذا غير المعقول: الريح في العيون، والموت راكضاً، وأثناء السير، وفي حالة السرعة، عندما لا تشعر بوزنك، وعندما تبقى وحدها قوة الروح العنيفة التي تطير مرتفعة تلك.

يجب الشعور بصورة صحيحة، ونحن نتحدث عن ذلك الأسلوب الجديد، الذي جسد فيه ألوف وناعوموف في سينمانا لا المنابع السينمائية فقط، وإنما متابعة المنابع الحياتية. من السهولة جداً، حتى الانطلاق من الآراء الخاصة للمؤلفين، وإيصال أسلوبهما الإبداعي إلى ردود الفعل، إلى هذه الأساليب أو تلك في السينما في ذلك الوقت. في رومانسيتهما المندفعة من السهل رؤية رد الفعل على جمالية الواقعية الجديدة، وعلى ثقل سينما السيرة الذاتية كثيرة الألوان للمرحلة السابقة – بيد أنه لا يجب إعادة تقويم هذه المجادلة البلاغية، لاسيما أنها لم تجر مطلقاً ضد النماذج الأفضل، وإنما ضد التقليد الاصطفائي. إذا كان قد خيم أثناء تجلي ألوف وناعوموف لأول مرة شبح الواقعية الجديدة في منظر للمدينة واسع مع البياضات على الحبال، فمن يتذكر الآن هذه الضواحي النمطية، – روسيلليني، دوسانتيز. من يتذكر الآن الشرائط المراقبة ذات الأسلوب الديكوري الفاخر، – فمعها وليس مع "الكسندر نيفسكي" لإيزنشتاين يمكن النظر إلى المناقشة في " پاڤل كورتشاغين".

ومن كان سيتذكر الآن فيلم ألوف وناعوموف، لو أنه استوعب كرد فعل على شرائط من الدرجة الثالثة في ذلك الوقت؟ إن مصدر نجاحه كان لا يكمن مطلقاً في رد الفعل على الفخامة (لقد عبر عن وجهة النظر هذه على سبيل المثال، ن. بوغودين، لكن سيتم التطرق لذلك فيما بعد)، إنما في المحاولة الجدية لإعطاء صيغة حقيقية للإنسان، كانت هذه الصيغة مثبتة، أولاً، بالاهتمام الحيوي للناس بكتاب ن. اوستروفسكي وثانياً، وهذا ليس بأقل

أهمية، بالموقف الخاص للفنانين، وإن ممثلي جيلين سوفييتين – الجيل الحربي وجيل ما بعد الحرب كانوا متوحدين بالإيمان الرومانتيكي بالثورة وباستيعاب ذلك منذ الطفولة. كان هذا الإيمان الرومانتيكي هو ذلك الأساس الجذري الذي كان يشترط البناء الفني لشريط ألوف وناعوموف: إن الأساليب في المستوى اللغوي الشرطي تجيب بعضها بعضاً فقط، وهما في الواقع يجيبان على التوق الحقيقي للناس والتعبير بهذا الشكل أو ذاك عن عالمهم الروحي، وإظهار الروح الإنسانية.

لقد بنيت الصيغة الرومانتيكية للإنسان عند ألوف وناعوموف على قاعدة الإيمان بالقوة الظاهرة للاعتقاد الثوري. لكنهما شرحا هذا الإيمان باستقامة رياضية تقريباً. لقد ميز ألوف وناعوموف في الوصف الحياتي لنيقولاي اوستروفسكي خطأً واحداً: التغلب على معاناة قوة الإيمان. كورتشاغين الأعمى، والمقيد بالفراش، وبجهود الإرادة غير الإنسانية التي تستجمع نفسها لأجل كتابة الاعتراف – هذه النهاية التراجيدية قد قذفت إلى الأمام، إلى بداية الفيلم. إن الحياة نفسها تصطف في الفيلم كتحضير وتسويغ لهذه النهاية. إن شيبيتوفكا الصغيرة، بشوارعها الملتوية وبأسيجتها المتأرجحة، والمصورة بلقطات عامة، هي مشابهة لنموذج: بافكا لا يعيش هنا، إنه مطروح كرمز غريب: قميص أبيض، ووجه متجمد– إنها ليست حياة هنا الآن، إنها إمكانية مبدئية لحياة أخرى. وبعد ذلك تتغير الخلفية الصغيرة للمدينة من خلال الأفق المسود بالدخان للمعارك، وكورتشاغين يقفز والسيف بيده، وهو منحن على عرف الحصان، ويصرخ: "استسلم"، – وهذا أيضاً ليس واقعاً حياتياً، إنه أغنية، وليس روتيناً، وإنما أسطورة منبعثة.

توجد ظروف حياة عادية في الفيلم، لكن – على قطب آخر: هذه خلفية تسلية قليلة، وسخيفة وثقيلة، ودخان خانق فاضح للخمول في كييف: نساء بدينات نصف عاريات في ممرات عامة ضيقة، ومضاربين يلمعون في العربات المكتظة، وعجوز ما في ثوب نسائي، يبيع نموذجاً لكرة أرضية، وبعض المؤخرات والمرافق والأكياس والفراء – عالم ضاج ومزدحم لا يمكن تصوره من قبل ألوف وناعوموف. يمر كورتشاغين عبر هذه الكتلة بصورة باردة، وهو يقترب منا بصورة حادة: وجه صريح، ونقي، وجامد، ولا يمكن قراءة أية حركة قلبية على هذا الوجه، لكن بكل إنقطاعة عن الدنيا، ووجنتيه الغائرتين، وجبينه الأبيض وسماته الدقيقة، فإنه أي الوجه يتناقض مع البدن غير الموحي، لقد صور ألوف وناعوموف في دور پاڤل فاسيلي لانوفي الصغير – كان ضرورياً لهما نموذج متحرك. إن لانوفي يلائم الدور تماماً – كان من الضروري عليه ليس التمثيل فقط، بمقدار ما كان عليه الإشارة إلى الإرادة والروحية. وقد قام بذلك. إن تقيده التمثيلي قد ساعده – لقد خلق رمزاً للإخلاص المتعصب للواجب والفكر.

اليوم، وبعد ثلاثين عاماً (أكتب ذلك في عام ١٩٦٦)، ينظر إلى هذا الفيلم بشعور معقد. ربما لا تكفيكم البساطة – إنكم لن تشعروا بالإنسان تحت قناع التعصب المتحرك. لا تشعرون بالإنسانية في طريقة تصوير كل هذا المتحرك المحيط، ظرف الحياة المقيت من قبل المؤلفين: تزعجكم اليوم فكرة أن العجوز في ثوب نسائي قد ذهب لبيع نموذج الكرة الأرضية في السوق ليس بسبب الحياة الجيدة التي يعيشها، – خلف فرادة هيئته تلتقطون آثار دراما واقعية كثيراً: لقد تعلم في وقت من الأوقات على هذا النموذج للأرض أطفال هذا العجوز. هل هو مذنب في كيفية انتهاء حياته، أليس مذنباً – في كل الأحوال إن هذه الشخصية لا تثير مطلقاً الإحساس بعد الاكتراث المنتصر.. ولكن هكذا بالذات فسّر ألوف وناعوموف الإنسان: الروحية الإنسانية المطهرة

من كل شيء، والمتحررة من البدن. إن الرومانتيكية هنا قد وصلت إلى حدها، إلى ما قبل التعصب، وقبل الكراهية تجاه كل شيء، بحيث لا يمكن الوقوف على هذا الارتفاع الفرضي للروح.

لقد أخرج ألوف وناعوموف إلى الأمام من ثلاث صور نسائية لرواية "كيف سقينا الفولاذ" ريتا أوستبنوفيتش – الشخصية الأقل إعداداً في الكتاب.

إن ريتا مكتوبة عند استروفسكي بصورة غير حادة، كما لو أنها رمز متخيل للحب، الذي يتوحد مع العقائدية الثابتة، والذي كأنه لم يعرف الحلم.

إن ريتا في الفيلم – هي البطلة الرئيسية وإن قطع پاڤل الصلات معها، وتطويع شعوره، وإنكار الذات سيصبح كل ذلك أمراً حاسماً بالنسبة لمؤلفي الفيلم فعلياً، وإن هذا الموضوع قد أعد بتفصيل وبصورة جديدة. إنني أستشهد بحوارات الفيلم، مميزاً فيها الكلمات التي لم تكن عند اوستروفسكي، الكلمات التي أدرجها ألوف وناعوموف: " – هل لا تزال تدور الطاحونة، أيها الرفيق كورتشاغين؟ هل الزمن الآن هو الحزن على الحب؟ لا تكفي، إذن، الشجاعة من خلال ضربه على القلب بالقبضة. حسناً قل لنفسك: إنك لن تراها بعد الآن أبداً....

– ريتا! رفيقتي العزيزة:

– لا لزوم لهذا يا پاڤل.

– قولي لي، هل نستطيع؟ هل نملك الحق بالتحدث عن كل شيء...

– أعتقد، لا نقدر.. إذا كان ذلك عن أنفسنا، سيكون وقت، باباڤلوشكا... إنني أفكر غالباً به. إنك ستتعب أحياناً، وتغمض عينيك، وتفكر.. سيكون زمن جيد، أما الآن فلا يجب...

- لقد أضعت الكثير الآن، لكن ما بقي لدي هو أكبر بصورة لا تقارن...".

هل تشعرون؟ في الكلمات المكتوبة بيد أستروفسكي لا يوجد أي أثر للحزن والشفقة. إن هذه الكلمات قاسية وبسيطة، وهي بسيطة إلى هذا الحد، بحيث أن أي فكرة عن التنسك لم تخطر في البال: إن هؤلاء الناس بحد ذاتهم لم يكونوا أبداً متنسكين.

يتسرب في الكلمات المكتوبة من قبل المؤلفين عام ١٩٥٦ الألم، والأسف. يرى ألوف وناعوموف كل شيء بعيون أكثر رقة. إنهما مندهشان بأن ذلك كان بالنسبة لأوستروفسكي أمراً طبيعياً. إن اوستروفسكي قد "ضرب على القلب بقبضة"، وإن ألوف وناعوموف قد أغمضا أعينهما من الألم: صمت الإرادة الفولاذية لكورتشاغين بالنسبة لهما مادة للإعجاب المندهش.

طرح هذا الإندهاش إلى مركز الفيلم، أطلالاً، بناء سكة حديد ضيقة. التخشيبة الكبيرة التي تتصاعد فيها أعمدة البخار من التنفس، ويستلقي الناس فيها جنباً إلى جنب على الأرض، والمطر، والثلج، والوحل.

يشق مرض السل والتيفوس، والكمسموليون الجياع الطريق ويعدو فاترو الهمة، ويبقى من هم مخلصون بصورة غيورة. النهاية: مشعل الراية الأحمر على كومة الحطب الصفراء البنية. الطاقة الحارة للروح، وقوة الإرادة، وتأثير الإيمان، المنتصر على كل شيء - إن اختلاج العواطف المزدهر لا يعكس هنا الجمال والتنوع، وإنما الطاقة وتركيز العالم.

إن ألوف وناعوموف لم يعيدا تكوين عالم الرومانتيكية الثورية فقط في ذلك الوجه المطهر المبلور، كما استمر وجوده في وعيهما. لقد جعلا عالم البطولة هذا دليلاً في النقاش. لقد أجبرا الكمسمولي في أعوام العشرينيات المتجمد، والمبتل، والذي لا يستسلم أن يرفع وجهه ويقول من الشاشة إلى

الصالة: "هل يتذكر الناس ذلك أم لا يتذكرون؟... ربما يوجد من يقول: لم يكن ذلك؟ لم يناموا جنباً إلى جنب، ولم يتجمدوا من البرد، لم يقتاتوا على مختلف الأشياء؟..ليتذكروا، ليتذكروا جميعاً: كيف تجمدوا من البرد، وكيف جاعوا، جميعاً، جميعاً، جميعاً!...."

أصاب البرهان كبد الحقيقة.

في بداية عام ١٩٥٧ جلب ألوف وناعوموف فيلمهما إلى موسكو، واشتعل النقاش حوله بسرعة البرق.

تناقشت مجموعتان حول هذا الفيلم: العاملون الكمسموليون والشخصيات السينمائية.

تنبري "كمسمولسكايابرافدا" على امتداد خمسة أسابيع أربع مرات لمناقشة الفيلم. "هل هكذا سقي الفولاذ" – تساءل ثلاثة طلاب من موسكو في عدد ٧ شباط (اعتقد أن الثلاثة أصبحوا ناقدين أدبيين). "إن الفولاذ لا يسقى هكذا"، – أجابهم سكرتير منطقة سومسكي لومسمولي في أحد الأعداد اللاحقة. من المجتمع، رافقت الجريدة كل واحدة من هذه المقالات الإنتقادية الرحبة برسائل القراء، الذين من بينهم من كان مبتهجاً وفرحاً جداً. "لكن ماذا ترون في هذا الفيلم؟" – كانت تسأل هيئة التحرير بصورة ديمقراطية. إن الجريدة وبعد أن أعطت مخرجاً للأمزجة النقدية حافظت على الفيلم من التقويمات الهدامة، وكان منطقها في ذلك هو التالي: إن الفيلم بالرغم من ذلك قد عُرض في أرجاء البلاد، وكانت الصحافة المحلية تلتقيها بمقالات انتقادية ساذجة ومؤيدة: كان الفيلم يثبت في كل الحالات النقاشية انتباه الشبيبة الجديدة إلى الكتاب البطولي لأوستروفسكي. إن "كمسمولسكايا برافدا" أخذت بالحسبان، أن هذا العمل المفيد الذي أداه الفيلم رجح كفة الفيلم، غير أن... غير أن – "الحديد لم يسق هكذا!". لا يوجد فرح، ولا نشاط ولا مخاطرة!

أين عازف الهرمونيا الفرح؟ أين محب الحياة ذو الخصل؟ لماذا تلك التضحية، والقضاء المحتوم في الفيلم، ولماذا تلك الصورة القاسية؟ إن كمسموليي أعوام العشرينيات قد "أحبوا، وتزوجوا، واستطاعوا بناء عوائل....".

هذه الحجة الأخيرة من مقالة الطلاب الثلاثة، فل. ستتسينكو، وسف. كوتينكو، وف. نيدزفيتسكي، الذين لم يصبحوا بعد في ذلك الوقت ناقدين أدبيين. إنني لا أميل الآن أن أتشبث بمنهجيتهم – إن المنهجية هنا، هي بالطبع طلابية. لكن ما يهمني هو المزاج الاجتماعي – إنه واقع، لاسيما أنه بين جدران "موسفيلم"، حيث كان يجري النقاش حول " ﭘاﭬل كورتشاغين" أساتذة الفن السينمائي، كانت المنهجية ليست حاذقة كثيراً.

قال إيفان بيريف عن الفيلم:"وحل، وقمل، وتيفوس. لا شيء مضيء. كنا نستطيع الفرح بالحياة، ولم نذهب "ونحن محكومون بالمعاناة". إننا نستطيع الآن أيضاً أن نستوعب بهدوء النفي الشديد للفيلم، كرواية بدقة، وكأن ألوف وناعوموف قد أذعنا لتأثير الواقعية الإيطالية الجديدة. بالطبع، إنكم لو رأيتم ولو فيلماً إيطالياً واحداً بأسلوب واقعي جديد، فإنكم ستقيمون كل خيالية تقارب هذا الأسلوب مع شريط ألوف وناعوموف الرومانسي وحتى التقليدي في شيء ما منه. لكنني أكرر، إن الناس يتكلمون بلغة زمنهم: لقد دمغوا كل شيء في ذلك الزمن بالواقعية الجديدة، مما أثار الشك. أريد أن أفهم حقيقة الشكوك، ولو بالصورة غير المريحة، وقد فهم ي. بيريف المحتوى.

إن هذا المحتوى قد توضح تماماً في تلك المناقشة، التي نشرتها في شباط عام ١٩٥٧ مجلة "فن السينما". لقد فهم أساتذة السينما المحنكين، أن الحديث لا يجري فقط عن فيلم جيد أو سيء، وإنما عن اتجاه البحث في السينما. هذا معنى الاعتراضات الثلاثة الحاسمة لــ ي. بيريف، وها هي ثلاث حجج في الدفاع عن نظرية ألوف وناعوموف.

ف. ايرملير: أجل، الفيلم "مقمّل". لكن تلك كانت حقيقة. ليرى الشباب، كم من الدم دفع آباؤهم لأجل أن يستطيعوا اليوم أن يتعلموا في الجامعات!

ن. بوغودين: أجل، تضحية! أجل، وبالطبع، إن هذه التفاؤلية هي مختلفة بصورة مبدئية عن تلك التي بلغناها في "فارس النجمة الذهبية"... إن هذا الفيلم – عمل حقيقي للواقعية الاشتراكية لن يفسد بالنظريات المتأخرة ولن يتوسخ بالعقائد التي تتحدث عن عدم الاصطدام والماء الوردي .

ل. يوغوجيفا. أجل، التضحية، أجل، توتر الروح، أجل، أجل، أجل! لكن المؤلفين امتلكوا الحق لذلك التفسير أيضاً. الأمر الرئيسي، الشاب السينمائي التقليدي من الشعب، المقاتل مع غيتاره وتغيب الأغنية هنا!

تعالوا الآن لنمر مرة ثانية على هذه الدرجات، بدءاً من حجة ايرملير البسيطة نفسها. كان النقاش في العشرينيات وبهذا الشكل أو ذاك ساذجاً جداً. لأنه يحدث ذلك في الحياة دائماً. إنهم محقون هم أولئك الذين يتحدثون: لقد ضحكنا وعزفنا على الهارمونيا. ومحق أيضاً من تكلم: أننا كنا نتجمد، ونمرض، ونموت. كل شيء كان يوجد!! وعلاوة على ذلك فقد كان لدى أوستروفسكي معكوساً وبصورة مباشرة جانباً ذلك الواقع – إن الكتاب مكتوب حسب وقع الأحداث. سأقول، أخيراً كلماتي الأخيرة: إن ألوف وناعوموف أيضاً، على ما أعتقد، قد تخيلا، أنهما يسترجعان عصر العشرينيات كما كان. إنهما، وحسب شاهدة العيان، كانا يناقشان المسألة على الشكل التالي: تعالوا لنظهر، "كيف كان الأمر في الواقع". إنهما أظهرا في واقع الحال، ما كان في وعيهما عام ١٩٥٧.

كانت تلك رغبتهما نفسها، التي جرى الحديث عنها أعلاه: " إعادة دوي مولودهما الأول بالكلام!".

إن دوي مولودهما هذا، حسب الفكرة الصادقة ل. ن. بوغودين أوصلتهما إلى النسق النمطي. اهبطوا الآن درجة أخرى، إلى ملاحظة ل.

بوغوجيفا: هل كان هناك وجه آخر لإنسان كامل، ليس ناسكاً معزولاً؟ أجل كان هناك ذلك الإنسان. إنه شاب مع غيتاره وأغنياته! لكن المسألة تكمن في أن هذا السير التسووي. بالنسبة لألوف وناعوموف كان غير مقبول. لاحظوا، بالمناسبة، هذا "الشاب مع الغيتار" –من هنا يبتدئ مارلين خوتسيف... لكن أمامنا الآن – نسخة بسيطة وشابة، ومستقيمة لبحث أخلاقي: لا توجد أية تسويات.

إلى ماذا يقود ذلك؟ هل إلى التضحية؟ أجل، هل إلى النسك؟ أجل، إلى القمل، وإلى التعصب، وإلى الإيمان غير المعكر!

هل ذلك أمر جميل؟ كثيراً. لقد دوى انفعال المخرجين الشابين بكرامة وبحماسة. وماذا إذن؟ إن أساتذة السينما قد تذكروا شبابهم و هزوا القلوب – لقد دافعوا عن ألوف وناعوموف من الملامات: لقد ظفرا بالشكر والشغف. إنهما وبصورة أخرى استجابا لممارسة جديدة، حيث كان موقفهما أكثر واقعية. وبعد أن كتبا رسائل إلى جريدة العاملين الكمسموليين شعرا بصورة مرهفة بالجانب الآخر للفيلم – الكراهية.

"ومع أنهما أبقيا الانسجام، فإن النسك كان مشؤوماً!" – إن هذا اللوم غريب من وجهة نظر النظرية الجمالية، لاسيما أنه يبدو لي واقعياً كثيراً، كثيراً: تصوروا، أنه يجب على هؤلاء العاملين الكمسموليين أنفسهم أن يذهبوا إلى الشبيبة عام ١٩٥٧، وهذه الشبيبة الجديدة تقرأ كتباً جديدة، وينتقلون إلى بيوت جديدة ويدرسون في تلك الجامعات – وبكلمة واحدة إنها تتابع الحياة والعمل ليس في ظروف عام ١٩٢٠ مطلقاً، ومن الصعوبة جذبها من خلال النسكية البسيطة.

أريد الآن أن ألفت انتباهكم إلى التعقيب الأكثر إمتاعاً (من وجهة نظري) على "پافل كورتشاغين" إنه يظهر في "الأخبار". يكتبه غريغوري تشوخراي، ترب ألوف، الذي كان قد أنجز للتو فيلمه الأول من ذلك العصر

نفسه – الثورة والحرب الأهلية. إن المجد العالمي، الذي كسبه " الطلقة الـــ٤١" لم يكن قد أصبح بعد حقيقة، ولم يعرف تشوخراي بعد، أن شرحه للموضوع سيحدث ضجة في النقد السينمائي العالمي. لكن المرهف، والمرن يفهمه، بالطبع، وبأن ما يفتش عنه هو اتجاه آخر تماماً عما عليه ألوف وناعوموف.

إن صلابتهما، وحدتهما، وطاقتهما الصارمة كلها غريبة عنه. بيد أنه يقرر دعم فيلم رفيقيه. يتكلم تشوخراي في بحثه النقدي المؤلف من مئتي صفحة لـــ "پاڤل كورتشاغين" ليس عن حقيقة النظرية الأدبية المقترحة من قبل ألوف وناعوموف، بمقدار ما يتكلم عن حقهما الغني المقدس بالتأويل المستقل للنص الكلاسيكي. أعتقد، أن شوخراي يفكر في هذه الحالة بنفسه: لقد كان يعمل أثناء ذلك على قصة لافرنيف أيضاً.

يلامس غريغوري تشوخراي في أحد الأمكنة حقيقة الأمر: "لو أعطى ألوف وناعوموف للمشاهد إمكانية أن يعيش السعادة كما أعطيانا إمكانية أن نعيش مع كورتشاغين الحرمان والصعوبات..."

إنه يملك حقاً كاملاً بتلك الـــ"لو...." إن تشوخراي يقوم بذلك بالذات: يقترح على المشاهد نظرية إيجابية عن السعادة، وبالإضافة إلى ذلك فإنه لا يسمّي نمط الحياة محبة الحياة، أما الحرمانات والصعاب – فمن خلال حل كل المشاكل.

إنه، وأكرر، يفتش بصورة متضادة عن اتجاهات متعاكسة. إن فيلمه "الطلقة الـــ٤١" – هي رواية أخرى عن الإنسان تماماً.

يمضي ألوف بطريقه مع ناعوموف "السلم القادم" – ذلك هي المرحلة المقبلة.

أرتور لوندكفيست.

– "السلم القادم" – ليس فنياً تماماً، لكنه مع ذلك يعطي انطباعاً مدهشاً.

ميخائيل كوزنيتسيف:

– إنه فيلم جيد جداً إلا أنه لم يتم تقييمه من جانب النقد بالكامل .

لم يكن هنا بالطبع أي تقويم مباشر أو واضح. إن صحافتنا استقبلت في نهاية المطاف مع استثناءات قليلة "السلم القادم". وقد حصل ألوف وناعوموف على جائزتهما الدولية. وما عدا الجائزة الثانية في مهرجان فينيسيا عام ١٩٦١ فإن "السلم القادم" قد كوفئ أيضاً بجائزة النقاد الإيطاليين الخاصة. وقد دخل الفيلم في تاريخ السينما السوفييتية بصورة قوية. لكن... جائزة فيينيسيا قد ترافقت مع صيغة، وبطريقة ما مشار إليها بصورة مختصرة، – "من أجل الإخراج المبتكر"... وقد حملت المقالات الإنتقادية الإيجابية للصحافة إلى عنوان ألوف وناعوموف مسحة صارت ملتصقة بهما: تعلمون، أن ذلك هو إخراج نظيف، ويملك حرفية، حيث تثني على ذلك، وهو مفرط باللمعان الشكلي مع سذاجة في المحتوى ومبالغة، حيث تثنى... وكل شيء حول شيء واحد: كيف صنع!" لكن اسمحوا لي، ما هو الأستاذ؟ هل هو حرفي عظيم؟ إن مهارة ألوف وناعوموف أصبحت آنذاك بنداً ضرورياً لكل النقاشات حولهما، وسروراً غير عظيم. ولكن ما هي بصورة عامة الحرفية من وجهة نظر الروح؟ في إحدى المقالات الإنتقادية سمي الفيلم الأفضل من بين أفلام الدرجة الثانية. أمعنوا هنا في التفكير فقط. من الدرجة الثانية – الذي لا يكشف شيئاً. إذاً، ليس هاماً – أفضل أو أسوأ. لا يجب قول أي شيء مضاد حول ألوف وناعوموف، ليس لديهم أي عمل كلاسيكي بديهي. لكن جميع أعمالهما – أحداث. لم تكن أفلاهما "الأفضل" أبداً – إنها جميعاً غير ممهدة، وغير ناعمة، ولتكن حتى غير مكتملة، لكنها دائماً على الخط الأول من البحث (إذا كان

بالإمكان استخدام هذه الكلمة على المجال الروحي). وإذا لم تكن دائماً هي الأفضل، ولكنها كانت دائماً من الدرجة الأولى.

توجد حقيقة في البناء الروحي لـــ"السلم القادم" ما يدفع إلى فكرة البساطة.

ها هو المستوى البسيط، الذي يمكن أن يفسر الفيلم عليه. إننا نرى في اللقطة الأولى بصورة موجزة صليب جندي مركب، يصعد عليه راكضاً عسلوج أخضر فتي. مجازية تقرأ من نظرة واحدة، إنها مثبتة بنص إذاعي، حيث يتم الحديث عن نهاية الحرب وعن أن الناس في أيار عام ١٩٤٥ قد بدأوا بملاحظة، كم هو رائع الضوء الأبيض. وبعد عدة لقطات قصيرة من الأحداث القتالية، فإننا نرى مع الطلقات والإنفجارات والطائرات التي تسقط، الجماهير المغتبطة في شوارع المدن الأوروبية المحررة. يشرح المذيع: "لقد ابتدأ الزمن الجديد المولود في الدماء والعذابات". ذلك هو موضوع عنوان الفيلم. أنتم ستقولون، إنه في ذلك الوصف لنهاية الحرب وبداية السلم لا شيء جديد. أنتم محقون. ولكن تعالوا لننظر، ماذا قيل هنا في هذا الموضوع المختار.

ها نحن نرى في الشارع الألماني المهدم، الذي تنتشر الشظايا عليه وفي الشمس الساطعة لذلك اليوم الهادئ، واحداً من الأبطال الرئيسيين للفيلم – جندياً روسياً تعباناً، منعقد اللسان وأصم من القتال. هذه الشخصية الصامتة ستمر عبر كل الفيلم (إن ف.أڤدوشكا قد مثل يامشيكوف دون كلمات، ولعب دوراً صامتاً أصبح رئيسياً في فيلم ناطق). هذا الجندي، الذي فقد عائلته، والذي اسودّ بالمعنى الحرفي للكلمة من الألم، سيحمل إلى كفيكاو، إلى ميدان مستشفانا امرأة ألمانية حامل وجدت في المدنية –سيتم إنقاذها....

ستقولون، ربما. إن موتيف كرم المنتصرين بالرغم من كل ملاعمته، وبصورة خاصة لدى تصوير اليوم الأخير من الحرب، فهو منتشر بصورة

كافية في فن القسم الثاني من أعوام الأربعينيات وبعدها (إي. كازاكيفيتش، وف. سوبكو، وأو.غونتشار، وس. شلياخو)، وإن "السلم القادم" لن يعطي شيئاً جديداً في هذا المعنى.

أنتم محقون، لكن انظروا، انظروا بانتباه.

ها هما البطلان يسيران إلى اللجنة الحزبية للكتيبة، وهما مع يامشيكوف يحملان الألمانية الحامل إلى كفيكاو. وها هو السائق المرح روكافيتسين، المزاح، والأشعث الشعر. سيجلس في القمرة دون حذائين، وسيداعب شرطة المرور، ويمط لسانه للرائحين والغادين، وبعد ذلك، وفي منتصف الليل، سيموت وهو خلف المقود برصاصة، جاءته من هذا الحشد الألماني. وها هو الملازم ايفليف، وقطعة الخبز المجفف الصغيرة، والصبي من المدرسة، - يسرع إلى الجبهة، وهو يحلم باللحاق ولو بالمعركة الأخيرة، وبالتميز، ينصح السائق وهو ينظر إلى قدميه العاريين بقراءة نظام الخدمة الداخلية. إن ايفليف بعد أن ظهر عند القيادة يستاء من الأمر الموجه إليه. بإيصال الألمانية إلى كفيكاو، لكنه يخضع بعد أن زم شفتيه، وبعد ذلك، وبعد هذه الرحلة، وبعد أن دفن عند الطريق روكافيتيسين، سيظهر في كفيكاو محطماً ومنهوك القوى، وتظهر في عينيه الطفوليتين تجربة حقيقية.

إن هذا الفيلم، من وجهة نظر إشكالية التكنيك الفني الخارجي، يبدو كأنه لا يحمل أي شيء جديد. ليست فيه المجازية المنطقية الموجودة في "أنشودة الجندي"، ولا التعميم العظيم لـــ"رسالة غير مرسلة". إن ابتكار "السلم القادم" غير مفهوم مع سير الحديث: إن كل شيء هنا يوضع في رسم تخطيطي تقليدي.

لكن تذكروا: هل "پاڤل كورتشاغين" الذي أصبح حدثاً خلال عدة أعوام قبل ذلك، لم يدخل من حيث المظهر في أطر معروفة مسبقاً؟ إن لدى ألوف

وناعوموف أسلوباً محتدماً وعاصفاً، لكن هذا الاحتدام يخف بسهولة. ومن هنا – السعي الدائم للاستناد إلى أساس أدبي حديدي، وتحت حمايته – تجربة لغة جديدة. فبين "كورتشاغين" و"السلم القادم" صنع فيلم "الريح"، الفيلم الوحيد لألوف وناعوموف، الذي قررا فيه بناء أساس أدبي. أوه، أي تكويم من قطع فن المغامرات قد تم الحصول عليه: يتنكرون ويتخفون، ويطلقون الرصاص، وينامون تحت الأرض، ويقفزون عبر الجدران، ويقطعون الحبال، و"غافروش" المشرد هنا، والعاهرة العفيفة، و... إذا تم الأخذ بعين الاعتبار أن كل ذلك هو قصة تتحدث عن كيفية شق المندوبين لطريقهم إلى مؤتمر الكمسمول الأول، فمن المستحيل عدم الشعور، بأن أمامنا ليس مجرد مجلة سينمائية مزعجة بصورة كبيرة، وإنما غرور كبير قائم على مادة أساسه الأدبي. زِدْ على ذلك النظرة الإخراجية الحادة طوال الوقت، واضطراب المنظور والتكنيك الفني، والتناقض الظاهري. إن العاهرة التي انضمت إلى الحمر، تقفز معهم تحت وابل الرصاص. أما "تنزع الحذائين" – فإنها تنزع حذائيها الحديثين المعلقين على مسمارين وتضعهما بصورة منتظمة على صف الأحذية الأخرى.

إن ذلك هو الاحتدام المبالغ به والسريع للإخراج – ذلك هو المحتوى الحقيقي والكشف الحقيقي لـــ"الريح"، وهكذا إذا أراد أحد أن يفهم ألوف وناعوموف، فليتعود على فكرة، أن هذين المخرجين يجب أن يتحدا في بحثهما على حواجز أدبية مأمولة، يمكن لدى إنتاجها غير المعقد أن تبدو مبتذلة.

إن الحواجز في "السلم القادم" جيدة: يتم الشعور باليد المهنية لليونيد زورين. لكن الصور، والشخصيات، والنماذج – تقليدية، و"واقعية بصورة منعزلة". وأخيراً، ها هي الصورة التي لعنها، وأبعدها أوروسيفسكي، وهو

يصور مع كالاتوزوف "رسالة غير مرسلة"! وها هو التحقق من تصنيف دقة كل حركة: من حركات عضلات الوجه ليامشيكوف حتى حذاقة روكافيتسين الثرثار، ومن الجدية الطفولية لـــإيفليف حتى خوف الألمانية الحامل – نماذج في كل مكان واقعية، ومرتبطة مع الظروف بمتانة.

لكن هواء الإخراج! ذلك الاحتدام عالي التوتر لهواء الإخراج! أليس هنا تصميم غريب، ومخادع لـــ "سذاجة" هذا الشريط؟ إن الحالة الفريدة التي يملكها ألوف وناعوموف حسب العادة تستقر في أطر تقليدية راسخة، وفي نماذج عادية للسائقين، والجنود، والضباط، أما ترابط النماذج فيقود إلى... الجنون. كان النقاد يحاولون تقويم ما يحدث من وجهة نظر واقعية: القبض على عضو في وحدة إرهابية فاشية، أطلق الرصاص على حافلة للتو ولا يزال صراخ "هايل" يضربه تحت القصف! – هذيان كامل وخفة من وجهة النظر العسكرية.

إن كل المسألة تكمن في أن المحتوى النفسي والروحي المعقد للفيلم أغنى إلى مالا نهاية من الرسوم العادية والنماذج، الموضوعة من قبل ألوف وناعوموف في أساس الشريط. وها هو المحتوى الحقيقي يضرب بضوء خيالي عبر التحامات الموضوع، وجاعلاً إياها تستقر في تصنيف محدد (من السائقين – روكافيتسين، والضباط – الملازم انيليف، ومن الألمان.... إلخ)، مجبراً النقاد على شتيمة المؤلفين لأجل النزوة الإخراجية، مع أن "النزوة" تجعل من أعمال ألوف وناعوموف أحداثاً. لأنه لدى هذه النزوة أساس حياتي.

أي أساس هذا؟ أي محتوى حقيقي للفيلم؟

لنتابع الآن. تشاغلوا فقط عن بساطة الحدث الخارجي، وعن الأصالة المختارة للبورتريهات وتابعوا نبرة المؤلفين.

وهكذا، صليب مع غصن. و – اللقطات الإخبارية للحرب. و – الشارع الألماني الذي تنتثر فيه الشظايا...

أمعنوا النظر. من الممكن اختيار اللقطات الإخبارية بصورة مختلفة. إن المدافع يمكن أن تطلق قذائفها بصورة أشد أو أجمل، وبصورة أكثر رهبة أو غضب. إن هذه المدافع عند ألوف وناعوموف تقفز عند الإطلاق، كأنها في حالة تشنج. تتناثر الطائرة خلال لحظة إلى قطع في الهواء.

الحرب – متشنجة، وغير طبيعية. إن الشارع بعد القتال لم تروع فيه الخرائب بشدة، بمقدار ما يربط الروح فيه بتجديف التفاصيل: بعربات الأطفال والدراجات المسحوقة، والقوالب المحطمة من واجهات مخزن الأزياء وتماثيل الرجال وكل ما يتراءى من جدار البناء المنهار... وعلى هذا الشارع الكارثي يقود جندينا يامشيكوف الأصم إلى اللجنة الحزبية للكتيبة، هذا الرجل الصغير الذي يغري يامشيكوف، كولد صغير ("لنذهب فانيوشا، إن الرائد ينتظرك... ماذا أيها الأخ، ألن يصغوا إليك؟ ولكن قدْهم: "واحد اثنان... واحد اثنان...").
تصطدم فجأة عينا هذا الجندي بالنظرة الحجرية لهذا العمود الألماني. "اتفبتيش، وتنظر؟" – يمزح الجندي. وفجأة: "أنظر، أنظر! لقد فات الوقت على النظر، كان يجب النظر أبكر من ذلك".

أنصتوا إلى هذه الجملة. إنها – ليست "وعياً شعبياً"، وليست حكمة ساذجة، تلهي عن الألم ("واحد اثنان.. الشياطين... لا يسيرون... حسناً لا بأس، ايفان، لنذهب..." –تلك هي لهجة شعبية) كان يجب المشاهدة من قبل! – هذا انعكاس ذهني، إنها فكرة مرة عن المنطق المستباح، إنه وعي معقد، وتشوش سيء وهو كما يقال أمر نابه تماماً. إنه ليس جندياً ساذجاً يتحدث. إنهما ألوف وناعوموف.

أجل، أمامنا لوحة عن العالم، عن الطيبة، عن السخاء.

ولكن فكّروا، كيف تعقد ذلك الوعي الكامل، والطيب والكريم، الذي قد تجسد في تشوخراي في "أنشودة الجندي". إن الخير كان ينتصر عند تشوخراي بصورة طبيعية ومضيئة.

إن هذا المجمع الروحي عند ألوف وناعوموف يفقد كماله. إنه ينشطر إلى ثلاثة أقسام.

لقد حذفت البداية، الفرحة، والهزلية، والحيوية الماكرة. الآن فإن هذه البداية المتحركة، والمبهرجة، والسطحية قد عزلت. وبعد ذلك – بداية عملية، ومنظمة، ودقيقة وحربية. إنها الملازم الغر إيفليف.

وأخيراً، التعب الهائل للجندي. إنه يامشيكوف، الذي انقطع عن العالم بعد أن أصبح أصماً من الألم ومن الحرب. إنه يبدو الأكثر تحملاً في النبل، الذي اجتاز في هذا الفيلم محن الانكسار.

كان "أنشودة الجندي" فيلماً عن الخير. وإن "السلم القادم" – فيلم عن معاناة الخير من قبل الشر، إنه ليس ارتداداً ذاتياً، وإنما امتحان، وهذا الامتحان مفهوم. إن الإنسان الذي تريد أن تصنع له خيراً، لا يؤمن بك – إنها الفكرة الأدبية الرئيسية للفيلم. إن المرأة الألمانية الحامل التي يقودونها إلى المستشفى، تنتظر في كل ثانية النهاية الفظيعة. يغمرهم المطر، وكل شيء قد جفف في صندوق السيارة. ماذا تهم يامشيكوف هذه المرأة الحامل، التي ستلد ألمانياً آخر، بينما هؤلاء الألمان أنفسهم قد أبادوا عائلته، عائلة يامشيكوف. إننا نرى، ماذا يساوي النبل بالنسبة له، عندما يقترب من الألمانية كي يهدئها... وهي هنا تضربه على وجهه وتقفز من السيارة إلى الطريق، لأنها واثقة أن: الروسي سوف ينتهكها. أية قوة روحية ضرورية له، كي يتمالك نفسه ويتأسف لهذه المرأة المذعورة؟ يحمل يامشيكوف مظلتها، ويقدمها لها ويسير عائداً إلى السيارة.. والمرأة الألمانية تسير بخطوات وئيدة وراءه، ومن

خلال العبرات ترجوه الصفح. أما هو؟ إنه لم يسمع، أصم أصم عن كل ذلك، والخير الذي يقوم به، - خير دون ثمن، ودون لقاء أي شيء. إنه خير ممزوج بالمرارة. "دانكى.. دانكى..." - تهمس الألمانية، وهي تلمسه من كوعه. أما هو فينظر إليها نظرة منهكة للغاية دون أن يعرف شيئاً عن ندمها. في هذه الليلة الفظيعة. وفي سيول المياه المنهمرة من السماء، وفي النور الباهت للمصابيح، وفي هذا الغسق المعتم، حيث الروابط قد قطعت وفقدت، كان الخير مضطراً على أن يشق لنفسه الطريق من خلال عدم التفاهم.

لقد حصل اليوشا عند تشوخراي في الجواب على الخير الذي قدمه على رد سريع -كان سعيداً في هذا الخير، وقد انتصر النور من داخله.

يحدث تحطم الخير عند ألوف وناعوموف في الليل. هنا لا يوجد شكر، ولا مكافأة. هنا يدفعون اليد الممدودة. إن الصبي من الشبيبة الهتلرية، الذي يطلق على السيارة، ويهتف "هايل" معتقداً، أنهم سينهونه. يقطع يامشيكوف قيده ويطلقه. إن ذلك هو - مفارقة ، ولكن ليس من وجهة نظر الحالة العسكرية. هو مفارقة للإنسانية، التي تمارس تأثيرها في العالم الجاحد .

ماذا يجب أن يفكر الناس الممزقون من معسكر الاعتقال، المحررون للتو، عندما يطلب ايفليف منهم مساعدة الألمانية الحامل؟ "هل تعرفون، متى ستلد؟" -يسأل الصربي، الذي تنطبع على وجهه آثار معسكر الاعتقال "طفلاً" - يجيب ايفليف بشفاهه الطفولية. "طفل سينمو، يهمس الصربي. من المستحيل نفي ألمه. لكن الخضوع له مستحيل. يجب إنقاذ الألمانية، وهو يعرف هذا الألم ولا ينتظر أي شكر مقابل ذلك.

ينقذونها. ينقلون الألمانية عبر الليل. أما بالنسبة لهم - كان الرد من المدافع الرشاشة. إنهم يدفنون روكافيتسين، وكان عليهم السير أبعد. أما

الألمانية، وكما يتوضح، وكي تضرّهم، تشير لهم بصورة غير صحيحة إلى الطريق، والآن فقد وصلوا معها إلى مكان الشيطان يعلم أين هو، ويقتل السائق، وحتى كفيكاو لا يزال هناك خمسون كيلومتراً. إن هذا المشهد هو أكثر مشاهد هذا الفيلم هولاً. تلة صغيرة حديثة للقبر فوق روكافيتسين. ايفليف المرتبك. الألمانية التي تعول، والتي استعدت للموت. ووجه يامشيكوف، الذي اسودّ من الإنهاك والازدراء، - نظرة واحدة فقط باتجاه الألمانية. إنه يقترب ببطء منها، محركاً القدمين بصعوبة. ويغادر ببطء على الطريق باتجاه كفيكاو. إنه يقودهم أبعد - الملازم الفتي وهذه المرأة. لدى تشوخراي في "أنشودة الجندي" حرب موحشة، دبابة وأليوشا في وسط الحقل - رمزية نظيفة، ثابتة ومتينة، وبلقطة معكوسة تظهر الحرب المخالفة للطبيعة. إن رمز السخافة هذا قد نفع، لأن الوعي المؤثر عند تشوخراي ليس مقلوباً البتة، وإنما على العكس، طبيعي ومستقر.

إن الحرب عند ألوف وناعوموف مجنونة، وغير متنبأ بها، ومزدحمة بالناس. لا يجب هنا قلب اللقطة - إن كل شيء معكوس. إن الخير لا يمكن أبداً أن يوحد الناس: الاتصالات قد قطعت. إن يامشيكوف لا يسمع ولا يتكلم. يتحدث روكافيتسين الثرثار حديثاً ليس في محله (هناك يوجد بعض التصنع، لكن المشهد ممتع: إن روكافيتسين يلقي بنفسه إلى الجنرال المعروف من قبله، والذي حمله في وقت ما، - إن الجنرال وكأنه يتذكر شيئاً ما... لكن التفاصيل لا تتفق... يخفي الجنرال والجندي ارتباكهما، ويتفارقان بحرارة، ولكن في روح الجنرال مرارة - صار ينسى الناس، وفي روح الجندي مرارة - أخطأ في التعرف). وهكذا ينشأ في الفيلم جو مضطرب: الخير يؤثر بصورة مجانية. وليست هناك نتائج، ولكن كل شيء يؤثر أيضاً.

إن ألوف وناعوموف ومن وجهة نظر الموضوع البحتة يعطيان بالطبع نتيجة ويجدان مخرجاً من الوضع. يجب عليهما لأجل هذا أن يدخلا في العمل نبضاً جديداً- هو الكوميديا. يلاحظ الأبطال الذين يهيمون على الطريق رتلاً من السيارات الأمريكية طراز "ستوديبيكيروف". يوقف ايفليف السيارة الأخيرة ويبدأ بالمجادلة مع السائق الأمريكي، طالباً منه أن يحملهم إلى كفيكاو.

إن المشهد، عندما يتجادلون (بمختلف اللغات) على الطريق، متعارضين مع بعضهم البعض، هو تجديفي، وغير معقول، لأن الأسلوب الداخلي للفيلم ينكسر، لكن يجب إنهاء ذلك بطريقة ما! السباق المجنون مع إطلاق النار من خلال القرية المحتلة من قبل الألمان، والحشود المبتهجة من الجنود في كفيكاو (اليوم الأخير من الحرب)، وململة الممرضات حول الألمانية المتألمة، والملاحظات الملحة للجنود حول كل ما يجري (الدول تسقط، والنساء تلد...)، والصرخة الأولى للوليد، والأدوات الآلية، التي يتبول عليها هذا الوليد بصورة رمزية وجرأة من يدي الممرضة، و- النهاية. بصورة مبهرجة، وساطعة. وتبديل كامل لموضوع الفيلم الداخلي.

لقد استطاع تشوخراي في "أنشودة الجندي" حتى اللقطة الأخيرة أن يقاوم أسلوب حكايته ذات المغزى. هل بسبب، أن الفيلم كان حالة وليدة؟ "الجنة في الروح" التي تنتصر على "جهنم الواقع"؟

إن البلاغة عند ألوف وناعوموف لا تصمد: تتغير، وتتكسر.

إن البشرية لا تعبر إلى الجنة بطريق مباشر، إنها تظهر التغيير: الجنة – وهم، لا يفهمونك. والروح بعد ذلك يجب أن تظهر تغييراً أيضاً – في

أنفسكم، وفي أوهامكم بالنسبة لأنفسكم. ستكون تلك خطوة إلى الوراء، والتي ستعني خطوة إلى الأمام: من الأوهام إلى الواقع. من فهم عدم التجسيد لذلك الوعي للعالم المحيط الرومانتيكي بصورة متناهية، والذي ارتفع بصورة أولية فوق جنون الإبتذالية.

الخطوة التالية – الفيلم التالي – النقطة التالية، التي التهبت في تأثير التبادل العصري مع سينما أ. ألوف وف. ناعوموف، – "الفكاهة الخبيثة".

أوه، أية إعادة للبصر كانت هذه!

إنني أعددت حتى العناوين –من ديستوفسكي. ثلاثة عناوين:

"– كيف ذلك؟ تارة كانوا يتراجعون، وتارة ما كانوا يتحررون فجأة وبسرعة!"

"– سعادتكم!... تابعوا! – صرح التلميذ الفرح، وهو يستلقي على الكرسي، – استمروا، إنني أصغي وأنا راض عنكم كثيراً، كثيراً، كثيراً!"

"كلا، صرامة، صرامة واحدة وصرامة! همس إيفان ايليتش دون وعي تقريباً وفجأة لون ساطع غمر كل وجهه. أصبح فجأة خجلاً، وصار الأمر صعباً بالنسبة له... "لم يحتمل!" – قال لنفسه ويعجز في الجلوس على الكرسي".

لم أكتب وقتذاك عن فيلم "الفكاهة الخبيثة". لم أجد بطريقة ما عام ١٩٦٧ صحافة مناسبة لذلك. كان يمكن بالطبع المغامرة. لم تسعفني الروح. "لم أحتمل". "لم يحتمل" المخرجون أيضاً: بعد "الفكاهة الخبيثة" التفتوا إلى أسلوب جديد، وإلى تعبير وردي ساطع. "الهروب" – "الهروب".

لقد بقي الفيلم المأخوذ من ديستوفسكي بالنسبة لي علامة على ذلك الزمن، الذي مضى.

أو لم يمض

إذاً هو مستمر الآن – "سنصمد".

السلم القادم

"السلم القادم" – فيلم – رمز، من العنوان حتى آخر مشهد. إن اللقطات الأولى رمزية بصورة ملحمية والخاتمة رمزية بصورة ساخرة. والألمانية رمزية، فهي تلد صغيراً في المخاطر والعذابات، والسيارة رمزية، وهي تطوف عبر الليل، ورمزي هو الجندي الروسي ايفان يامشيكوف بقوته الأخلاقية الكبيرة وعظمته غير الاستعراضية .

... إن ذلك هو أمر سينمائي جداً، وفن معاصر جداً، يسعى إلى التعميم المختصر، لكن يتجنب الإغراء

ف. كاردين

"يجبر الفيلم على التفكير والنقاش. النقاش مع الرفيق أحياناً، ولكن في أغلب الأحيان النقاش مع الذات. وتكمن في ذلك قوة الفيلم. إنه لا يبتلع، كغشاء من جيلاتين، كدواء، محضر مع السكر. إنه لا يشرح، وإنما يرفع بصورة موجزة مستوى الحياة، ويسير، ويسير إلى الأفق، دون أن يسوي الخلل في الدورة الدموية والإضطراب"

أ. بورشاغوفسكي

" – يجب عدم إنتاج الفيلم ودعوة المؤلفين للمساءلة! يجب استخدام ذلك العقاب بحق المخرجين، كالعقاب الذي استخدم في الفيلم بحق العلج الألماني، –جلدهما!

وتكليف الممثل، فيكتور افريوشكو بذلك – إنه شاب قوي!"

من اختزال مناقشة الفيلم من قبل رئاسة الإنتاج السينمائي.

"إن الهجوم على السينما، الذي تقوم به مجلة "أكتوبر"، قد بدأ منذ عدد كانون الثاني، حيث نشرت مقالة عن فيلم "السلم القادم"، مكتوبة بنبرة الوشاية السياسية الوقحة تماماً. إن التقدير الوحيد لرد الفعل كان يكمن في أنه لم يكن موجهاً لأحد. وبعد تلك المقالة التي لو كانت قبل عشر سنوات لكان يجب دفن الرجل، وحرمانه من حق العمل في السينما، وطرده من العمل الإخراجي، ونفيه إلى المناطق البعيدة. لكن الأمر يكمن في أن الأزمان الآن هي أخرى، والتبليغ، لم يكن ليقرأ حتى. لكن يحتفظ به!".

ميخائيل روم

"... لا تكمن أصالة فيلم "السلم القادم"، إذا تمت مقارنته مع الشرائط السوفييتية الأخرى حول الحرب فقط في اختيار لحظة تاريخية خاصة، وإنما في الروح الجديدة تماماً والبلاغة الجديدة لهذا الشريط. يقدم ألوف وناعوموف لنا ثلاثة بورتريهات هي: جنود شباب، شخصيات غير متشابهة تماماً، مع وجود شيء مشترك عندهم – الثراء الإنساني المدهش ورسم دقيق للسلوك بصورة نفسية. لقد تخلل كل ذلك فكاهة خفيفة، كأن المؤلفين أرادا توحيد التراجيديا والبسمة الإنسانية والكوميديا في نهر واحد ممتلئ. لكن هذه الرغبة لا تناقض مطلقاً ولا تزيف، ولا تخفي الألم الحقيقي، الذي تحمله الحرب. على العكس من ذلك، إن ظروف أزمان الحرب قد بعثت بدقة متناهية ومدهشة: الجسور المهدمة من القذائف، والدراماتية المتوترة للأحداث والمصائر، وأخيراً، نموذج يامشيكوف كله، وهو واحد من الجنود الثلاثة، الذي يفقد نتيجة المرض النطق والسمع، يتحرك بصورة آلية تراجيدية، – كل ذلك لا يسمح ولا لأي دقيقة نسيان الواقع الذي لا يرحم، حيث كانت الحياة

والموت يصطدمان مع بعضهما البعض. لكن ولهذا بالذات إن يامشيكوف قادر على أن يثير فينا أكثر المشاعر قوة وإفجاعاً.

"... وعندما أعلن السلم، ألقى الجنود، والجرحى، والممرضات الذين "جنوّا" من الفرح بأنفسهم في الرقص. وهنا، بالقرب، طفل، مولود من قبل امرأة كانت تستطيع فقط أن تبكي على امتداد كل الطريق وتكرر اسم ألماني ما... تلك المقارنة كان يمكن أن تبدو متعمدة، لو لم يصنع المخرجان في الضوء فكرة رائعة: الوليد الجديد، المرفوع على الأيدي، على تلك الأيدي نفسها التي عملت كثيراً لأجل حياته. – تلك صورة سعيدة بحق! إن نهاية الفيلم مدهشة. كان "السلم القادم" بفضل صدقه، وعدله، وبفضل طبيعية التأثرات الإنسانية وردود فعلها أحد أكثر شرائط المهرجان جدارة".

أوغو كازيراغي ("بايزي سيرا")

"... إن المخرجين الشابين صريحان وصادقان في فيلمهما، وصدقيتهما هذه تؤثر ايجابياً. إن "السلم القادم" فيلم نموذجي في مرحلة "ذوبان الجليد" – قد شاهده الجمهور الذي احتشد في ليدو بارتياح، وبذلك الشعور الصادق، الذي اقترب فيه المؤلفان من كشف موضوع تلك الحرية السعيدة التي ألقى إعداده فيها سيكولوجية أبطالهما، وبذلك الحب المدهش للحياة، الذي أشارت إليه نهاية الفيلم .

إن الفيلم، المخرج بأناقة، والذي من الصعب رؤية ذلك في السينما السوفييتية عن الحرب، والثقيل من حيث الوزن كالعادة قد جمع كذلك فريقاً تمثيلياً رائعاً. إن الممثلين، المعروفة أسماءهم عندنا يؤدون أدوارهم بعمق وبموهبة".

داريو دزانيلي ("ريستو ديل كارلينو")

".... اليوم هناك مفاجأة: الفيلم السوفييتي المتسابق – عمل حديث، وظريف ولا يشبه كثيراً غالبية الأفلام المهرجانية السابقة.

في فيلم "السلم القادم" هناك الكثير من المشاهد الرائعة بالفعل: إننا نرى هنا الرشاقة في الشكل، والابتكار في الأداء، وسحر الشباب وطبيعيته. هنا الإلهام والابتسامة. وتزين النبرة الفكاهية الطيبة هذا الفيلم، وخاصة أنه نادراً ما نرى ذلك في السينما السوفييتية الجديدة. وبفضل الفكاهة فإن الفيلم سيبقى في الذاكرة طويلاً.

توجد في هذا الشريط جدارات أخرى: العاطفية والدرامية، والتكنيك الماهر لآلة التصوير، واستعادة جو أزمان الحرب بصورة حقيقية، والأداء الدقيق جداً لمجموعة الممثلين بأكملها والذين لا يزالون أقل شهرة بعد.

وهكذا، فإن الأمسية التاسعة التي جرت في بالاتسو ديل تشينيما، لم تمض عبثاً. لقد خرج الناس من الصالة بشعور من الامتنان".

غوليلمو بيراليا ("ميساوجيرو")

فضّل الروس بصورة خاصة أن يكون تمثيلهم في فينيسيا بفيلم، يتميز بحدة عن أعمالهم المتجهمة العادية. من الواضح أن إدخال عناصر الفكاهة في الدراما كان أكثر صعوبة، من التأثير في عواطف المشاهدين... "السلم القادم" – هي تلك اللوحة، التي تستجر البسمة الرقيقة غالباً.

آرتور لانوتشيتا (كوريريه ديللاسيرا")

"إن تلك الصفحات لا تنسى، حيث الحرب والموت معروضان بألم لا يحتمل، وبدون تلك البلاغة، التي ارتكبتها السينما السوفييتية. قبل عدة سنوات.

.... بين المؤدين – ف. آفديوشكا، وا. دميانينكو، وس. خيترتوف – ممثلون غير معروفين من قبلنا. لكن وجوههم معبرة، وهامة، والتمثيل قد أدي بصورة طبيعية وبواقعية ملموسة."

جان لويجي روندي ("تيمپو")

"إن الفيلم قد تجاوز كل التوقعات.. يجب الاعتراف بدرجة النجاح الكبير لعمل هذين المخرجين. وبصورة عامة فإن هذا الفيلم البسيط من حيث الفكرة والمتزن من حيث الأداء، والذي يروي فيه الصدق، والبعيد عن البلاغة والتصوير المبسط، هو نداء علني وقلبي للسلام."

بافلو فالمارانا ("ايل بوبولو")

"الفيلم، يشهد على جدية المسائل المطروحة من قبل المؤلفين – إنها فكرية وفنية.

لقد رفع دون شك المستوى العالم للمهرجان."

جان ماريا غوليلمينو ("صحيفة ديل بوبولو")

جمالية
المقارنات الحادة

أ. ماتشيريت

تخطر في الذاكرة "الصيغة الشعرية" لـــ ن. ا. اسييف. لنذكر، أن محتوى الشعر بالنسبة له يكمن في مفاجأته، وفي حداثته غير المتكررة، وفي صراحة على تربة التباينات غير العادية للترابطات بين المعاني الجديدة.

إن ذلك الفهم لمحتوى الشعر، والمنظومة الجمالية القريبة للفيلم التعبيري، قد نميا بقوة خلال الفترة الأخيرة رصيد ألوف وناعوموف – مخرجي الجيل الشاب.

حقق الاستخدام الغني لقوة المقارنة في فيلمهما الموهوب "السلم القادم" حالة تعبيرية خاصة. لا يجب هنا انتظار التأكيدات طويلاً – إنها تظهر من اللقطات الأولى.

مقبرة الجنود. يجتاز الصفوف التي لا تنتهي من الصلبان الخشبية الواحد تلو الآخر. كل شيء في المحيط هادئ، وساكن، كأنه حلم مميت ساحر. وفجأة ينتابنا شعور بالدهشة، وبالهزة تقريباً – خشبة صليب لأحد القبور قد فرخّت غصناً من النبات.

لا يوجد لغز بيولوجي في ذلك، ولكن يوجد تغيير مفاجئ لسير الفكر، وإنارة خاطفة لما هو عادي بمعنى جديد. إن الصليب على القبر أمر عادي. لا شيء استثنائي في الحيوية النابضة لخشبة مقطوعة. لكن عندما يتقاطع

الصليب والنبتة الواحد مع الآخر، يظهر رابط جديد ومفاجئ ويعني الكثير، إن الفكرة التي تولد عن ذلك، يمكن أن تظهر تنوع موضوع الحياة التي لا تباد.

إن التشابه المعروف مع صورة العشب الأخضر الذي يخرج من بين البلاطات الحجرية بسبب البعث لا يمكن أن يثير العتاب. كان يزعج الكثيرين تشابه آخر: كان التسامح ضرورياً. إن الطعم الإنجيلي الخاص لفكرة الفيلم الإنسانية قد أربكت قليلاً حتى من قوم عالياً الدقة النزيهة الخالصة لنوايا المؤلفين والفرادة الشجاعة للحلول الإبداعية. أما أن الفيلم هو شجاع ومتفرد، فلم يشك في ذلك لا الأصدقاء ولا الأعداء. لقد استطاع ألوف وناعوموف، من جديد، وبصورة مبررة أن يقارنا بصورة حرة وعفوية تماماً الصور المبنية بأسلوبين مختلفين. سنسمي بصورة شرطية إحدى الصور بـــ "النثرية" والأخرى بـــ"الشاعرية". بالنسبة للأولى ما يميزها هو ثقل نوعي نسبياً للفهم الحرفي للحياة المصورة.

إن الشخصيات في فيلم ألوف وناعوموف، التي تنمو على هذه الأرضية ملونة بألوان الحياة الكثيفة والمحبوكة. تصبح الفكرة المجسدة واضحة من وضعية هذه الصور في الموضوع، ومن منطق تطورها. إن ذلك هو الأمر الأكثر طبيعية والأكثر انتشاراً للتفكير النموذجي. إن وعي المشاهدين تجاهه هو المألوف بصورة أكبر.

لكن المؤلفين في فيلم "السلم القادم"يلجآن إلى شيء آخر، إلى البناء "الشاعري" للشخصية. إن الحرفية هنا تخلي المكان للإيحاء المجازي. وتصبح التربة لأجله مقبولة للتسلح بالنزعة التعبيرية في "فهم "آسييف" لجوهر الشعر".

لنذكر، بالمناسبة، أنه يقوم على المواقف الجمالية المماثلة جانب شاعري للكلاسيكية "الخرساء".

إن من يغيب عن ذهنه هذا، يرتكب خطيئة الاشتباه دون قصد بأن ألوف وناعوموف يقتبسان من السينما الصامتة "أساليب التصوير".

وفي غضون ذلك إنهما لا يقتبسان في الحقيقة نتائج جاهزة، لكنهما يحصلان على ما هو خاص بهما، ومستقل تماماً، في تناسب عضوي مع فكرهما.

وإذا ظهرت هنا عناصر التشابه، فذلك لأن نظرة ألوف وناعوموف إلى الطبيعة الشاعرية للسينما تنطبق مع نظرات كلاسيكيينا السينمائيين.

وهكذا، تشكل "الخشونة المبرقشة" للحياة المادية أحد جوانب أسلوب "السلم القادم"، فإن جانبه الآخر يمثل بالمقارنات الفجائية، وأحياناً بالمفاجآت الصاعقة. لكن يمكن تحديد كل عنصر من هذين العنصرين اللذين يشكلان "كيمياء" هذا الأسلوب بصورة أخرى.

نعبر عن أحدهما بأفضل ما يمكن بالسطرين التاليين من "فاسيلي تيوركين":

" ها هي الأشعار، وكل شيء مفهوم، كل شيء باللغة الروسية".

الآخر – بأربعة أسطر من باراتينسكي:

"لقد تجسدت الفكرة في البداية في قصيدة الشاعر الموجزة مثل فتاة شابة، حالكة بالنسبة لضوء شارد"

إن ن. اسييف، وهو يستشهد بهذه السطور عقب عليها على الشكل التالي:

"ذلك هو "غموض" بأسطر موجزة في الشعر ويثير غالباً تهيج النقد الغاضب". لكن ولأن آسييف يأخذ كلمة "غموض" بين قوسين، فهو لا يعتبر البتة السطر الشاعري الموجز هو بالفعل غامض وغير مفهوم.

إن صور النثر كقاعدة مرئية بالفعل "من جميع الجهات"، وهي تفهم بصورة أسهل، لكن ذلك ليس احتكاراً على النثر. ففي الشعر وعند التساوي في الجمال وقوة الصور "الموجزة" يمكن أن تكون فكرة الشاعر معبراً عنها بشكل آخر: بحيث يكون كل شيء فيها مفهوم "كل شيء باللغة الروسية"، وهكذا، فإن الفكرة لا تصل مباشرة في كل معناها. وعندئذ، فهي "كفتاة شابة، غامضة".

إن شعر السينما يملك أيضاً سطوراً موجزة و "غامضة". وهي غير قليلة في "السلم القادم". ويبدأ الفيلم بأحد تلك السطور.

... الحرب. إنها تتراجع، لكنها لا تزال حرباً. إنها الدم، والدمار، والموت مع طلقات المدافع الرشاشة. وسط خرائب المدينة الألمانية – جندي روسي، تعب، ومتعرق، ومغبر في الحملات وفي المعارك. في يديه قطعة من رغيف. الجندي يلوك قطعة الخبز.

الواجهة المهشمة لـــ"متجر الألبسة والبياضات" بسبب الحرب. الدمى ملقاة على الرصيف بسبب العصف المتفجر. إحداها مثقوبة بالرصاص. والدمى الأخرى مفكوكة أو مقطوعة الرأس. مع ذلك فإنها لم تفقد أناقتها المتألقة وجمالها المجدد.

يتحول التباين الحاد بين إعدام الدمى وبين أغراضها السلمية، بين التزويق المبالغ به لأناقة اللعب وبين بساطة الجندي الفلاحية إلى تشابك التفاصيل التي تولد صورة معقّدة، إنه رمزي بالرغم من كل واقعية أساسه. إن التداعيات المثارة من قبله تسمح بتأويلات مختلفة. حتى ما هو الأكثر جوهرية والأكثر محسوسية من الذي يحتويه، لم يجد بسهولة لنفسه تعبيراً مماثلاً في فكرة مرسومة بوضوح وفي كلمات تم إيجادها بدقة. ربما، يفسر ذلك أن مغزى الشخصية ليس واحداً. إنه كثير المعاني. مع ذلك، فإن هذه

المعاني المختلفة لا ترغب أن تنفصل عن بعضها، متطلبة ما هو مشترك وكامل، وواحد وغير مقسم.

سيقولون لنا، إن تلك الصور هي صعوبة الترجمة إلى اللغة التي توضح كلمات أية صورة فنية. إن ذلك صحيح بالطبع. غير أن حجم هذه الصعوبات ليس واحداً. إن الصور، التي تعكس بشكل مباشر واقعية الحياة، المحرومة من الوظيفة المجازية، تفهم في معناها الذي يعمم المغزى بصورة أسهل من الصور المولودة من قبل الفكر الجامع، الذي يحوي عناصر الشرطية، والرموز، والاستعارات.

إن التغلب على الفارق بين المعنى الحرفي والمعمم في الحالة الثانية، ليس مرتبطاً فقط بالوعي الأكثر صعوبة، وإنما يخلق أيضاً إمكانية لوسط أوسع من الشروحات المتعددة لمقاصد المؤلف.

كيف يمكن صياغة محتوى التداعيات، التي تولدها صورة التصادم في جحيم حرب الناس، والمواد والظواهر، التي تبدو أمامنا في لقطات الفيلم الأول لألوف وناعوموف؟ حول هذه الصورة تتراص الكثير من الأفكار: حول دمامة الخراب، وحول الجمال الاصطناعي غير الحي، وحول تواضع وبساطة العظمة الروحية، وحول "خسارة" الرأسمالية، وهلاك الأشياء غير المفيد والذي لا معنى له.

يمكن التفكير بالطبع بصورة أخرى – لا توجد ضرورة لذلك، لكنها غير موجودة إلا خارج حدود مركز تأثيري ما. إنه في الحالة الراهنة هو الإحساس بكرة الموت للبربرية الأخلاقية، المتنكرة في لباس الحضارة المعاصرة، وتتضور من الآلام العنيفة عندها في الو جار المهدم.

إن عدم التطابقات غير المألوفة، التي لاحظها مخرجا الفيلم لا ترفع دائماً إلى الأعلى عاصفة الأفكار والانفعالات. إن المسألة تنحصر مرة أخرى

في التفاصيل الإضافية المشبعة في الجو. ذلك هو التخصيص للتباين بين الكرسي المتأنق، الذي يقف وسط الساحة، المحاط بكتل من الأنقاض المشوشة، والجندي الجالس عليه. وإن الحصان الذي يتجول وحده وبهدوء في شارع المدينة المحزن، ويطعمه الجندي من بقايا رغيف من الجودار، لا يولد أيضاً رابطة واضحة ووضوحاً في الهدف، فالجندي عضو في الكولخوز، وفلاح روسي. لقد أقامت القصة هنا علاقات متبادلة بصورة متينة. ولكن بعد ذلك هنا تفصيل أخر بعض الشيء: الجندي السوفييتي، يمسح، وهو يتجول، وجهه المتعرق بمحرمة بيضاء من علم، أبيض مقدم من قبل عدو مستسلم. هنا تلتهب بصورة واضحة من جديد شعلة شاعرية. إنه في هذه المرة مساط بتصادم المادة مع استخدامها غير الطبيعي، ولكن الممكن تماماً.

وفي هذه الحالة، كما في الحالات السابقة، هناك تفصيل شاعري مجازي موجود، مع أنه من حيث مؤشره الخارجي، ربما هو مقبول لأجل غرابته. لكن الغرابة قادرة على إثارة الضحك فقط – عندئذ فهي تمس بصورة ضعيفة الفكر والقلب. ولكن كيف يستجيب الفكر والقلب بصوت رنان في الحالة الراهنة. هل يمكن تجنب تدفق الأفكار عن البطولة العظيمة وعن أولئك الضحايا الذين أدى الجندي السوفييتي حقه تجاههم.

تظهر بعد ذلك لقطة عربة ترام متوقفة منذ فترة طويلة بسبب الحرب مع شعارات نازية مبهرجة على لوح خشبي. دخل عسكريان روسيان إلى هنا كي يدخنا واكتشفا امرأة ألمانية. إن آلام ما قبل الولادة تجبرها على الأنين. لا تزال بعد في عالم التباينات والمفاجآت، التي تولد تداعيات معقدة. مقارنات حادة، وغريبة، ومفاجئة، ولاحقاً تندفع بتيار واسع إلى الشاشة. لكنها الآن مع نظام آخر للصور، التي تعكس بصورة مستقيمة ومباشرة واقعية الحياة.

لأجل الحصول على الانتقال غير الملحوظ إلى ذلك الامتزاج، فإن ألوف وناعوموف يتصرفان بطريقتيهما: يسبق وعي الظروف الحياتية الواقعية التي تشمل اللوحة المجازية، إنه (أي الوعي)، وحسب غرابة المقارنة لمحتواه فيه قد سبقته المشاهد نسبياً. إن ذلك هو مجازية أسطورية تقريباً. كما لو أننا نحضر لدى ظهور القصة المعبر عنها على الشاشة مناقشة الأقدام العارية مع الأقدام التي ترتدي أحذية جميلة ونظيفة. إن ذلك يبدو إيماءً مجازياً إلى العلاقات الحقيقية. وإن هذه العلاقات أثر ذلك ليست معكوسة، وإنما تدار في قمرة سيارة شاحنة تابعة للجبهة بين المسافرين – الملازم الشاب (صاحب الحذائين)، الواصل إلى الجبهة لأول مرة، والسائق المحنك (تعود إليه القدمان الحافيتان). هكذا تظهر الصور الأكثر "حرفية". إنها تبعث الحياة في تشابه معاشي، أما العالم الداخلي للناس فيعبرون عنه في كمال نفسي معقد. لكن هذه الصور تقترب بتركيزها من فن نظم التعبير المكثف. وبعد تخفيف هذا التكثيف من قبل المؤلفين، أمامنا نمط الحياة، الذي يميز أسلوب الحياة النفسي للمجرى العام. لكن محلول صفات أبطال الفيلم أكثر إشباعاً من المعدلات الحياتية. إن هذا يحرك تصوير الواقع باتجاه شاعرية المقارنات المفاجئة. لكنها مع ذلك تقع بالقرب من المنطقة، التي تقترب منها إمكانية بناء صورة شاعرية بحيث كل شيء فيها مفهوم، وكل شيء "باللغة الروسية". ولكن كيف تتوافق المجازية مع صور السطور "القاتمة، والمضغوطة"؟.

هل هي الاصطفائية؟ لا شيء من هذا القبيل. إن الفيلم من الناحية الفنية كامل: المصادر المجازية، مع أنهما مختلفان، فإنهما يندفعان إلى مجرى واحد. إن الانجرار نحو ألوان كثيفة للتعبير الحياتي عن الواقع يمتزج ويتوحد بالعناية في اختيار مقارنات حادة، شرطية أحياناً، وغالباً مغالية، وتثير دائماً الإحساس بالإيجاز الشاعري. إن مثل ذلك التفكير الغني هو خاص بمن يسعى

إلى الزيادة المحسوسة لحظة رد فعل المؤلف المكشوف على الحياة المعبر عنها.

وهكذا، فإن ألوف وناعوموف، الذين توجههما الحاجة إلى توسيع دور ذاتية المؤلف يدخلان إلى المنطقة الحدودية مع الرومانسية. إلى جانب ذلك إنهما يخوضان نضالاً في الفيلم مع ذلك النوع من الكتاب لأنهما يفهمان بصورة جيدة، إلى أي حد يتوغل في جذر الحياة المعاشة السمو والبطولة والجمال الفعلي.

تكمن في هذا الموضوع، الفكرة الرئيسية للفيلم. إن الزخرفة الخارجية، والاختيار الذي يلقي في العيون الألوان الجميلة والدوي العالي للرومانسية المجردة عن الحياة الحقيقية، كل ذلك قد جسده المؤلفان بصورة ساخرة، واستعراضية في شخصية الملازم الشاب. لقد وصل إلى الجبهة بأمل اللحاق في تحقيق بطولات حربية مؤثرة، تسحر بجمالها.

تجد الرومانسية الحقيقية للبطولة الحربية تشخيصاً لها في صورة الجندي السائق البسيط روكوفيتسين الذي خبر الحرب. إنه يلامس بشيء ما صورة ڤاسيا تيوركين – إنه مرح مثله، وصافي القلب، وودود. وقد نور بأخلاقه الطيبة على سمات الجندي السوفييتي الباسلة. وهو كذلك "عادي". ومعه تمثلت الحرب في وفاق مع يومياته الجليلة.

إذاً، هي الاعتيادية؟ لكن ذلك هل هو جو المجرى النفسي الحياتي مع نزعته إلى الألوان الإبتذالية المبهرجة، وإلى ما هو عادي يدخل في نظام الحياة اليومية؟ أجل، ولكن في هذه المرة فإن الاعتيادية، ومظهر الحرب، الممزوج في اليوميات لا يدخلان في فيلم مستقل للواقع، وإنما في نوعية جدلية: إن كل ذلك – هو جانب في النقاش، والمواجهة المتباينة للبريق المزور للرومانسية الكاذبة للطلاء الذهبي. إن الاعتيادية في تلك الحالات مكثفة. إنها مخطوطة من خلال الضغط على الريشة.

إننا نرى، ونحن نشاهد الفيلم، كيف تكون الرومانسية المكتوبة بصورة مؤثرة من خلال مصفاة الحياة الحقيقية وتتطهر من الشوائب غير المفيدة. إنه وهو المحروم من الهالة الكاذبة يتحول إلى رومانيتكية البطولة الحقيقية – الباسلة والمتواضعة. ذلك هو الخلفية الفكرية لطريق الموضوع، الذي يسير فيه الملازم الشاب في الفيلم. إن يوم الحرب يعيده إلى الصواب ويخلصه من الأوهام. إن الرومانسية الأنيقة للمجد العسكري تضيع في عيني عابد فتنتهما الأزمنة الغابرة. إن النظرية تحتجب بالحرب اليومية غير المشكورة، لكن البطولية بصورة حقيقية ويصبح الشعب الذي ارتدى معاطف الجنود، بالنسبة للشاب معلّماً صارماً للتواضع والبساطة الحكيمة.

وقد تم التعبير عن ذلك في التفاصيل الفنية العديدة. بعضها تركيبي وجليل. وعلى سبيل المثال، ذلك التشخيص لحالة النزع في الملازم، ولكن الحاجة غير المختفية بعد في الحركة الجميلة. إن الملازم المتأثر بموت السائق روكوفيتسين بصدق وعمق، لكنه لا يستطيع أن يقهر في نفسه إغراء أن لوناً من ألوان الجو الاستعراضي يظهر أثناء الوداع عند الضريح.

إنه يسحب المسدس، وهو يسعى أن يؤدي التحية. يمسك الجندي الواقف قربه يده: إن السائق روكوفيتسين قد سمع في حياته ما يكفي من إطلاق الرصاص. وإن الملازم، وقد فهم ذلك يخفض المسدس.

تفصيل ممتع مجازي في مشهد لقاء أبطال الفيلم مع الفتى النازي. إن ذلك يعتبر رومانسية السلوك الحربي. إنه يطلق النار من رشاش الجنود السوفييت. يجردونه من السلاح، وبعد ذلك يرفع الشاب يده بصورة هستيرية عدة مرات إلى الأعلى بتحية نازية، يعالجه الجندي السوفييتي من تلك "الرومانسية" بوسيلة قديمة وبسيطة، ولكن حيوية – بعد إمساك رأس الفتى المكفهر بين الركبتين وتجريده من الثياب الزائدة، يجري الجندي درساً غير كبير ولكن فعال بالنشاط.

إننا لا نريد أن نخلق تصوراً غير صحيح في الفيلم عن وجود استثنائي مزعوم لتفاصيل مجازية وجمعية. يوجد هناك كذلك تفاصيل، تساعد على رفع مستوى "واقعية" ما تم تصويره... تيارات حياتية – نفسية نموذجية بالنسبة للفيلم. إنها هنا تبدو ممكنة، إذاً هي من حيث تشبعها فكاهية أو من حيث عمق دراماتيكيتها تعبيرية بصورة واضحة.

(ماتشيريت ١- التيارات الفنية في السينما السوفييتية. م. "الفن"، ١٩٦٣)

ج. سادول
بعيداً عن الدروب المطروقة

إن "السلم القادم" الذي حصل في مهرجان فينيسيا عام ١٩٦١ على جائزة الحكام الخاصة، يخرج أخيراً إلى شاشات باريس، ولكن في وقت غير موفق إطلاقاً وتحت اسم سخيف مخصص للعرض "الفصيل الخاص "للفرصة الأخيرة"".

يرتبط موضوع الفيلم في غضون ذلك ارتباطاً وثيقاً باسمه الأصلي – "السلم القادم"، لأن الحديث يجري عن إحدى المعارك الأخيرة للجيوش السوفييتية في ألمانيا، وعن امرأة ألمانية حامل، يلتقطها جندي سوفييتي على الطريق، وعن طفل، وصل إلى هذا العالم مع خبر حلول السلام.

لقد خرجت بعد مشاهدة الفيلم في أسبوع السينما السوفييتية العام الماضي في باريس بشعور من خيبة الأمل بعض الشيء. إن سبب ذلك، أنه كانت كما يبدو هناك أصداء فرحة جداً عنه في صحافة ڤينيسيا المهرجانية، لكن اهتمامي الكبير تجاه ألوف وناعوموف لم يتناقص.

لقد صنعا فيلماً رائعاً ومؤثراً، مع أن السيناريو والحل التصويري يرتكبا أحياناً خطأً بالانفعالية المفرطة. ولكن الفيلم يتلمس ما هو حي، لأنه يوجد فيه فزع صادق وعميق، توحيه الحرب للمؤلفين. إن الجنود الذين يخوضون نضالاً عادلاً بدرجة عالية، يفهمون بالطبع بصورة جيدة، أنهم

ينقذون الإنسانية من العبودية ومن وباء النازية، ولكن ذلك لا يمكن أن يجنبهم الخوف من الموت في الساعات الأخيرة من الحرب، لأن الموت الذي يداهم الإنسان بعد النصر هو أكثر رهبة و "عبثية".

تجسدت هذه التراجيدية لساعات الحرب الأخيرة في الأفكار الرئيسية التعبيرية للفيلم – في صورة طريق السيارات، الذي يتلألأ بالرطوبة في الضباب الليلي، طريق السيارات المحفور بالقذائف، والجثث والجرحى المقذوف بهم والمطمورين مع تراجع الآليات.

"اكتشفت" ألوف وناعوموف قبل خمس أو ست سنوات. أتذكر، لقد طلبوا مني أن أشاهد فيلهما "پاڤل كورتشاغين" (الفيلم لم يستطع أن يجد في فرنسا موزعاً)، المصور بناء على أحداث رواية نيقولاي. اوستروفسكي "كيف سقينا الفولاذ".

كانت هذه الرواية قد نقلت إلى الشاشة من قبل م. دنسكوي. لا تعود اللوحة إلى عداد الأعمال الفنية الأكثر نجاحاً لهذا المخرج، وفي فرنسا فإنها غير معروفة. وأكثر من ذلك لقد خفت آنذاك، أن "پاڤل كورتشاغين" سيبدو فقط على غرار فيلم دنسكوي، الذي أخرج في ذلك الوقت على الطريقة الكلاسيكية.

بيد أنه كانت تدوي في عمل المخرجين غير المعروفين نبرة جديدة، وكانت تفوح منه قوة جاذبة غير طبيعية. لقد امتلك عملهما "پاڤل كورتشاغين" القليل مما هو مشترك في فيلم دنسكوي، بحيث أن المشاهد غير المطلع كان ليدهش، وقد عرف أن الحديث يجري عن تجسيد واحد من هذا وذاك على الشاشة. إن هذا بالطبع يفسر بغنى الرواية نفسها. لكن لن ننسى المساهمة الشخصية للسينمائيين الشابين.

إن أكثر ما يهز في فيلمهما عام ١٩٥٦ هو إنسانيته الصريحة. لم يكن أبطالهما من أسمنت أو برونز، لقد كانوا أشخاصاً أحياء من لحم ودم، وكانوا يملكون حياة لا تتكرر، وفضيلة، ولكنهم لم يكونوا خالين من الضعف الإنساني على مثال أبطال الرواية – تحفة الواقعية الاشتراكية هذه. وبالإضافة لذلك لقد عاشوا ليس في عالم مبسط، وإنما كانوا منغمسين في الواقع التراجيدي للحرب الأهلية.

لقد أدهشتني روح الأصالة التي تميز الفيلم لأنه حتى في عام ١٩٥٦ تمثل الاتحاد السوفيتي في مهرجان كان بفيلم اسمه "قصيدة تربوية" من إخراج مخرجين غير معروفين هما ماسلوكوف ولايفسكايا .

إن مقارنة الفيلمين، والأحداث التي حدثت في نفس العصر، قد خطرت بالبال. إن ألوف وناعوموف ودون تردد قد رفضا الأبهة كـــ"عجوزين" وكذلك كمخرجين أكثر شباباً.

إنني للأسف لا أعرف شيئاً تقريباً عن مؤلفي فيلم "السلم القادم". من المعلوم لي، أن ألوف، وربما ناعوموف قد درسا في فكيك، في ورشة الأوكراييني ي. سافتشينكو، الذي توفي منذ أكثر من عشر سنوات أثناء العمل على فيلم "تاراس شيفتشينكو".

يمكن الافتراض، أن سافتتشينكو بالذات قد وجه تلميذيه الشابين ألوف وناعوموف نحو الحقيقة الواقعية، وليس نحو الرسوم التخطيطية الديماغوجية غير الحياتية. يمكن رؤية تشابه لا شك فيه، بعد التفكير عميقاً بين مشاهد وجود تاراس شيفتشيكو في الحامية و"پاڤل كورتشاغين"، وكذلك "الطلقة ٤١" لشوخراي، و "مصير إنسان" لبوندارتشوك.

إذا تم التوجه إلى التاريخ غير البعيد للسينما السوفييتية، فإنه من السهولة اكتشاف، أنه قد ظهرت على الشاشة السوفييتية في عام ١٩٥٦-١٩٥٧ وبآن واحد مع "پاڤل كورتشاغين" : "الطلقة ٤١" لشوخراي"، و"لورجا

ماغلاني" لأبو لادزي وتشخيدزي، و"الربيع في الشارع وراء النهر" لميرونير وخوتسييف، و"القرابة الغربية" لتشفيتسير، و"المنزل الذي أعيش فيه" لكوليجانوف وسيغال... وهذه القائمة هي بعيدة أن تكون القائمة الكاملة للناس الموهوبين الذين أخرجوا أفلامهم الأولى. وهنا لم يجر أي شيء بالمصادفة: منذ فترة غير بعيدة انتهى المؤتمر العشرون للحزب، الذي وضع نهاية "لعبادة الفرد". وهذا هو السبب في أن ٧٥ بالمئة من المخرجين السوفييت ظهروا لأول مرة فقط بعد انتهاء المرحلة الحزبية لـــ "الفيلم الوحيد الجانب" الشهير .

لقد قصوا لي، أن الفيلم الثالث لـــ ألوف وناعوموف، "الريح" (عام ١٩٥٨)، قد تعرض في الاتحاد السوفييتي لنقد حاد. لم أشاهد هذا العمل للمخرجين وأفترض، أن النقد كان غير مؤسس. لكنني أوافق برحابة صدر مع من يرى في فيلمهما الأخير "السلم القادم" الشكلانية، إذا كان تحت هذه الكلمة يجري البحث عن أشكال فنية ذاتية بصورة مضاعفة وأصيلة. إن تلك الشكلية تبدو لي أقل خطراً بكثير من الأشكال القديمة المتبعة المناقضة لها والمنحصرة في المحاكاة الأكاديمية، التي تقود إلى إنشاء استيريوتيب (نمطية جامدة) ميت وجاف.

ن. ياستريبوفا

الاكتشافات الفنية لـ "السلم القادم".

إننا نملك اليوم، ونحن ننظر إلى عشرات السنين الماضية من حياة فننا إمكانية أن نقوم من جديد ومن جديد العمل، الذي حققه جيل ما بعد الحرب من الفنانين السوفييت – الحرس الشجاع للموهبة البشرية، الباحث، وثاقب النظر ومرهف الإحساس تجاه الحياة، والذي زود معرفة ملايين الناس بالتجربة، المتراكمة من قبل مجتمعنا، والذي جسد وعزز هذه التجربة في أعمال الفن.

إن الموضوع الخاص في هذه الأبحاث هو – الحرب الوطنية العظمى – وتجربتها الإنسانية. وحتى بداية الستينيات مثلت أمامنا من جديد الملحمة الحربية الحية على صفحات الروايات، وفي لقطات الأفلام السينمائية. إن "الأحياء والأموات" لـ قسطنطين. سيمونوف، وقصة غ. باكلانوف، وشعر ب. سلوتسكوي، و"أنشودة الجندي" لـ غريغوري.شوخراي، "والسلم القادم" لـ أ. ألوف وف. نعوموف، إنها كلها اعتمدت على البعد الزمني والتاريخي، الذي يفصلنا عن الأحداث الحربية المعاشة بصورة مباشرة. إن هذا البعد التاريخي يجبر على النظر إلى الماضي بصورة جديدة وإيجاد ما هو أكبر في تجربته، مما تم رؤيته سابقاً. إن الملحمة الحربية لأعوام الستينيات كانت كذلك معاصرة لنا في شيء ما. إنها لم تكن تحكي فقط عن ١٥ إلى ٢٠ سنة ماضية، وإنما تتحدث عنا أنفسنا، وعن كيف صرنا.

لقد تشبعت معرفتنا وبصورة أكبر على امتداد عدة سنوات بشعور التعقد الفلسفي لأحداث الحرب الوطنية. يمكن رؤيتها اليوم في منظورات مجهولة سابقاً. إنها (أي الحرب) لم تتحول بهذه الدرجة إلى غنى بالأحداث مكشوف، ولا إلى قضية رئيسية فقط: إلى عالمين متناقضين – "الأعداء والأصدقاء" كانت مجموعة من المسائل الأخلاقية النفسية في مركز الاهتمام.

هل كان ذلك اكتشافاً؟ أجل، دون شك. إنه "ظهر" وتجسم بشكل متعدد في مختلف الظاهرات الفنية.

الأوائل منها أعلنت بصورة مكشوفة ومرحلية. ظاهرات أخرى احتلت مكاناً أكثر تواضعاً. ظواهر ثالثة أثارت نقاشات صعبة، وليس دون أساس. ولكن أصوات هذه المرحلة كانت تدوي بوضوح وسطوع كاف. لم يكن ذلك اكتشافاً لواحد أو عدة فنانين.

لا يتحقق الاكتشاف دائماً في حقيقة فنية واحدة. إن الاكتشاف في الظروف المعاصرة كثيراً ما يكون شريطاً للأبحاث العامة، ومنظومة للأحداث الفنية ذات التدعيم المتبادل فيما بينها.

لذلك فإن كل عمل من أعمال ذلك الزمن – أول أو غير أول، منوه به بصورة أكبر أو متلاق مع التيار العام – يشغل مكانه المحسوس في هذه العملية. إن كل عمل من هذه الأعمال، يمكن أن "يوصل" إلى النواة غنية المضمون لروحية جديدة، كان قد عبر عنها، وجسمت في فن تلك المرحلة بصورة عامة.

المرحلة الابتدائية لهذه الأبحاث قد انطلقت منذ أكثر من عقدين. من الممتع، والمهم فهم، كيف اصطف عدد من الاكتشافات من الناحية الجمالية؟ أية مؤشرات مرئية لتجسيم محتواها، وأية مصطلحات فنية لما كان قد قاله الفن؟

وباختصار، من المفيد الذهاب "بطريق معاكس"، ليس من مؤشرات العمل الفني إخراج محتوى الاكتشاف، وإنما على العكس: متابعة من أين، ومن أي "مربعات" فنية، وعلى حساب أية ردود فعل فنية ظهرت وتكثفت الاستنتاجات الكلية غنية المضمون.

إننا نكتفي فقط بعمل واحد من الأعمال الكثيرة، قاصدين بذلك، وبصورة دائمة، أن العملية أوسع بكثير من حدث منفرد ومن الضروري الحكم على ما هو كلي بصورة متجزئة.

يمكن طرح السؤال، لماذا "السلم القادم"؟ جرت نقاشات عنه. لم يقبل الفيلم من قبل الجميع وترك بعد عرضه الأول انطباعات، لا يمكن اعتبارها موحدة. لكن لحظة التغيير، والمجرى هنا معبر عنهما بصورة ساطعة. توجد هنا حقيقة مدهشة لوجود مقياسين روحيين مختلفين بآن واحد للحياة لحظة التغيير، ولحظة تصادم انتقالهما الجليين تظهر أن في الفيلم بروزاً خاصاً.

يجب البدء بالأبحاث الضرورية، ربما، من منطلق الدخول إلى النسيج الفني لهذا العمل، والانغماس في عالمه الخاص الذي لا يتكرر .

يحكي فيلم "السلم القادم" عن الأيام الأخيرة، وعلى الأصح، ساعات الحرب العالمية الثانية الأخيرة. أمامنا – ألمانيا المشوهة بالمعركة. السلم، الحياة السلمية على الأعتاب في مكان ما.

إن موضوع الفيلم بسيط، وتقليدي كذلك. إنها المغامرات على الطرق.

الملازم الفتى، القادم للتو من المدرسة، "حدثاً"، وهو ملتهب بالعطش للمعارك الحربية، يستلم من القائد مهمة ليست حربية بتاتاً- إيصال جندي مرضوض وامرأة ألمانية حامل إلى المستشفى في شاحنة عسكرية. يقع المستشفى في مدينة أخرى. لقد ضلت السيارة الطريق ليلاً في فوضى الطرق المعطلة والتي لا اسم لها. في السيارة – السائق، والجندي الجريح، والمرأة

الحامل والملازم الصبي. لديهم علاقات معقدة ولا يتعاطفون فيما بينهم كرفاق سفر. إنهم وبكافة الوسائل يجب أن يصلوا وبأسرع ما يمكن إلى كفيكاو، إلى هذه الـــ كفيكاو التي لا يتحقق الوصول إليها والملعونة، حيث يقوم المستشفى السوفييتي.

لم تظهر الحرب في الفيلم، بمقدار ما ظهرت سكرة موتها، وتقلصها المتشنج: من الطرق الحربية المخربة حتى قبور الجنود، التي كانت تتكاثر في الساعات الأخيرة من المعركة. لا توجد جبهة، يوجد تبلبل المعارك المتلاشية، وصعوبات التمسك بوتيرة الحياة السلمية اليومية التي تظهر. وكثرة التناقضات! من الصغيرة والمضحكة حتى التي لا تعرض بصورة تراجيدية، والرهيبة. أمامنا أناس تعبون ومنهكو القوى، ومحنكون من الحرب والذين دفعوا الكثير لأجل هذه الحكمة. لقد تعلموا تقويم الحرب ليس فقط من وجهة نظر قوانينها الخاصة، والقاسية، وإنما من مواقف الحياة الأخرى الأكثر اتساعاً.

لذلك فإن الملازم ايفليف طالب المدرسة العسكرية الممتاز، والفتي، والذي يتمسك في الظرف الحربي المعقد، بحزام الأمان، وبالقواعد الصارمة للنظام مرتبك في بداية الفيلم وهو يسعى إلى إخفاء اضطرابه أمام "الغموض" واختلاط التيار الحربي الهائل. إنه لا يزال ينظر إلى الحرب بعيني الأعوام الماضية الرهيبة: "وأنتم هل قتلتم الكثير من الألمان؟". لا تؤثر في الحرب قوانين الموت فقط، وإنما قوانين الحياة أيضاً. خلال ليلة واحدة على همود عاصفة الحرب التي زجت في ظرف صعب وغير عادي. يكتسب بطل الفيلم الحكمة والإنسانية، التي لم تكن المدرسة قادرة على منحها له.

إذا تم النظر إلى أية صورة "صنعها" هذا الفيلم وأية انطباعات إضافية غنية المضمون ولدها، فإن ما يثير الانتباه هو الحالة الجمالية الفريدة. إنها

غير عادية تماماً، ويمكن القول حتى أنها – غير مألوفة بالنسبة لذلك النوع من المواضيع.

إن الفيلم مليء بالتنافرات التراجيدية. يملي الموضوع نفسه ذلك الحل التأثيري. إن "تحطيم" السلم يخضع بصورة بصرية لإقصاء اللقطة السينمائية، ولتشويه الجثامين الحجرية للمدينة السابقة كخلفية للأحداث. إن التراجيدية تتجسم "بالحرية" الرهيبة التي تخرب وتمزق الروابط الطبيعية. وها هو تيار عريض بصور سيمفونية، قد بدأ مباشرة بالتغلب على الانطباعات الفنية ويبدأ من وقت لآخر بالمقاومة مع دوي الموضوع غير الطبيعي والمتباين معه. يشتعل الدفء والعاطفية، والابتسامة، تارة هناك، وتارة هنا.

وبقوة الوسائل الجمالية – الفنية، سرعان ما يدور الحوار التراجيدي – الدراماتيكي للأحداث، ذات الألوان الدافئة والمدهش وغير العادي بالنسبة للمشاهد بعد بداية الفيلم.

إن الانتقالات، من ما هو تراجيدي إلى ما هو كوميدي هو ما يتصف به الفيلم. إن الفنانين هما تراجيديان. إنهما يمرنان المشاهد على الاعتراف بهذا التباين، بصورة لا تلاحظ وبشكل غير مباشر. لا توجد في الفيلم استعراضية مكشوفة، ولا حدة مكشوفة في الأسلوب، تعتمد على التأثير الخارجي الخاص.

إن المقارنة الجمالية تنظم وتعمل بصورة مستورة، وناعمة، يدربوننا بالذات على الثراء الغني المضمون والقيم الإضافية الجديدة لذلك النوع من المقارنات. من المهم الإشارة، إلى إن المشاهد الكوميدية لا تنقطع في أي مكان في الفيلم بالتراجيديا (الأسلوب القديم والمعد بصورة رائعة من قبل تجربة الفن العالمي). بالأحرى على العكس!

إن الدرامية الحادة، والتوتر غالباً ما يتبدلان، ويتلطفان ويخمدان بالضحك، الرقيق، واللطيف، والإنساني، وبالابتسامة. وإن الأحداث تبدو وكأنها تتسع، و"تتفرع"، وتظهر إمكانية مستويات أخرى من التقويم كتنافر رهيب تنطلق منه الأحداث في صندوق الدنيا وهي موضوع الفاشية.

إن الفاشية هنا عديمة الصفات الخاصة. إنها بصورة رئيسية ظروف وجو من التوتر والانتباه. إنها رصاصات، تطير من العدو مفعمة بهاجس المكان.

لكن مبدعي الفيلم، على الرغم من ذلك، يجبروننا من وقت لآخر على الابتسام، أكثر فأكثر.

إن الفن العالمي يحصي عشرات، إذا لم يكن مئات الأفلام التي تقدم موضوع الأعوام الحربية في مخطط تراجيدي ودراماتيكي. لا يتفق المناخ الملتهب للحرب مع الكوميديا، التي تميل عن الوجه الرهيب لأشكال الإبادة الحربية المعاصرة.

ماذا يحدث هنا، في هذا الفيلم؟ لماذا احتاج المؤلفون للصيغة العاطفية – الفكاهية؟ إن الابتسامة الإنسانية توجد إلى جانب ما هو تراجيدي، وتجترف خطوطه الصارمة والجلية. إن نبتات ما هو كوميدي تنمو بصورة دؤوبة في كل فراغ الموزاييك الواسع للأحداث المتغيرة. وأخيراً – اللقطات النهائية للفيلم والإيقاع الموسيقي الختامي، المعد بصورة طبيعية من خلال البناء الفني للعمل.

إن مبدعي الفيلم بالطبع (كاتب السيناريو ل. زورين، والمخرجان أ. ألوف وف.ناعوموف، والمصور أ. كوزنيتسوف، والرسام ي. تشيرنيايف) لا يحولون التراجيديا إلى مهزلة بأي شكل من الأشكال.

لكن الحرب يقوم بها الناس. الناس الأحياء والعاديون، المختلفون من حيث الشخصية. والحرب قد أتعبتهم حتى النهاية!

إنهم يشعرون بقرب نهايتها، وهم شجعان بصورة مألوفة، ولكن تستيقظ فيهم الحياة النائمة، والمتجمدة وقتياً، مع متطلباتها الجديدة والسلمية. هذه الحياة، التي لا ترغب الخضوع لإملاء الموت، تكتشف نفسها بنبتات الضحك. إن الفيلم يلقي وبصورة غير ملحوظة وتدريجية بالعلاقات الحربية والصارمة الحتمية المترادفة، ويبد لها بمنظومة من التقويمات الأكثر غنى.

ويبدو كل ما هو جديد ومتدفق إلى نهاية الحرب في جدية وهزلية أكثر اتساعاً، وذي معان كثيرة، وأكثر تعقيداً، وحتى أكثر تشوشاً مما بدا في البداية.

إن ضم ما هو جديد، إلى "السلم القادم" – وفي هذا تكمن الفكرة الأساسية ذات المضمون الغني والمؤثر للفيلم – يتحقق بوسائل فنية كثيرة. وفي هذا المجال، فإن الفيلم يستوعب بصورة كافية. إن إضحاكه وتعبيراته قد تم التفكير بها بصورة عميقة. وإن انعكاسات الرؤية العاطفية للعالم ترتبط بالوضوح الحاد والصاحي للنظرة: الاعتيادية تتحد مع الاستثنائية، وخالية الحالة تقريباً: تفاصيل حوادث الحياة – مع تفكير فلسفي رفيع. إن النسيج الفني للقص السينمائي المحاك من التنوع العديد لموازنة الأصوات، التي ينعكس بعضها في بعض، وبصورة حادة جداً، يؤثر بشدة في المشاهد. ومع ذلك فإن الانعكاسات هي الأكثر تتالياً، وإن الانعكاسات المتبادلة تكيف المشاهد في حوار صوتين يخالفان بعضهما بعضاً كل المخالفة: التراجيديا والكوميديا. هذه الأصوات تارة تتركز في الثورة، وتتواجه في ذلك الفيلم، وتارة تعطي تأثيرات جمالية فريدة.

لنتفرس بصورة ثاقبة بهذه العملية. كيف يحدث ذلك؟ إن أول الومضات الوجلة للابتسامة تظهر حسب كل قوانين الكوميديا. تقصف الحرب القاسية في كل مكان بكل مثلها الصعبة، والرائعة، والشجاعة، مع حديديتها ونفثها للنار،

الذي حمل في نهاية المطاف النصر على الوحش المجنون – الفاشية. وهنا وفجأة سخافة الحياة... يضغطون الأحذية، وشراشف ما، وقطع من القماش للف الأرجل، وململة جاهدة متحادثة بصورة حياتية مع أي واحد يتسنى الحديث معه، حتى مع الوجه الحجري لميفيستوفل على واجهة المنزل. وأيضاً – فتيات... صغيرات، ونشيطات.

ينجذب إليهن كثيراً شخص من الغزاة. والتكتيك هنا يجب أن يكون آخر. وليكن حربياً في شيء ما، ولكن بصورة أغنى، وأكثر تنوعاً، وأكثر دقة في التفاصيل. إن التجربة الإنسانية تتطلب شيئاً آخر.

تفاصيل مضحكة، وتافهة دنيوية، وبذور حية للضعف الإنساني. إنها بعيدة عن "ما يجب أن يكون" وعن القواعد وحتى عن قواعد الحياة العسكرية. لأنها تستوعب ككوميديا، تبدو وكأنها لا يحسب لها حساب. إن هذا ببساطة هو شيء غير عادي، وصدفة لطيفة، وأحداث. لدي الرغبة بالمناسبة في أن ينتفض الإنسان وأن يتطلع بصورة مميزة. وليسمي الأشخاص الصارمون ذلك انحرافاً عن ما هو مثالي إلى جانبه الصغير والمنتقص، لكن لدي الرغبة في التكلم من شخص إلى شخص.

وها هو مشهد من نوع آخر. صبي ألماني، من الواضح أنه قد دعي إلى الجيش الفاشي للتو، يطلق النار في نفق حجري أصم لأوتستراد. ينزعون سلاحه. إنه يصرخ بشيء ما، ربما بشيء مفزع. شخصان في لباس سوفييتي وألماني، يقفان وهما يغليان من الكراهية الواحد أمام الآخر. الاثنان – أولاد، كلاهما مجردان من السلاح. إنكم تنسون الحرب. إنكم ترون فجأة شابين يبدآن مبارزة صبيانية، بأساليب، تعلموها في الطفولة: شيء ما من قبيل – هيا اضرب! وماذا تقدم! لدى أحدهما سلاح في يديه، والحديث يمكن أن يتم بصورة حربية، بالاختصار. لكن وفجأة تسللت أمامنا الذكريات ليس عن

الحرب، وإنما عن عراك يتم بين الأطفال في أحواش المنازل. يتبين، أن الروسي والألماني (لقد أطلقا الرصاص للتو) وإن كانا عسكريين، وبالغين، فإن المراهقة لا تزال في أعماقهما ولم يتغلبا عليها .

يمتد هذا المشهد للحظة. إنه صدفة، ومضة. لكن يوجد فيه تفريغ للتوتر، ولو باتجاه الزمن السلمي.

تعد هذه الومضات في الفيلم بالعشرات. الحدث يجري، ويتطور ونقترب تدريجياً وبصورة غير "ملحوظة" إلى فكرة، لم تكن موجودة في البداية. ليست الضرورة في الحرب أبداً، ولا في قواعد العلاقات الحربية، ولتكن حتى بطولية. ما "يجب أن يكون" – هو الحياة مع كل غنى روابطها، الكبيرة منها والصغيرة. ما "يجب أن يكون" – هو كذلك حكمة الابتسامة أيضاً. إن ما هو رائع يكمن هنا بالذات، وليس في علاقات العداء الحربية، التي تقسم العالم إلى ما هو معي وما هو غريب عني، إلى قاتلين ومقتولين. يجري العمل الهدام بصورة تدريجية تحت ما هو مترادف مع ما "يجب أن يكون". إننا نلاحظ في البداية هذه العملية. العمليات الجمالية تنسق الواحدة تلو الأخرى وتوضع في مكان ما في أعماق الوعي. ومن مشهد إلى مشهد تصبح الشخصيات المضحكة دون نقاش ودون شك رائعة بصورة جدية (بالرغم من ضعفها)، أما الناس المشوهون، والمتجمدون من الألم فيتعلمون الابتسام من جديد.

إن موضوع التغلب على الحرب من الناحية الجمالية يلمع بصورة فنية على موضوع التغلب على التراجيديا.

إن ما هو كوميدي (مع أنه غير قادر على حذف التجربة الجمالية، ونسيانها وإزالة كثرة التناقضات الدرامايتكية الواقعية) يساعد الفن على إلقاء نظرة إلى أبعد من الحرب، واستخلاص وإعادة الحقوق للكثير من المواضيع

الضائعة، ونوعيات العلاقات الإنسانية. إن الحياة تبدو أكثر قوة، وأغنى من الحرب. وتساعد هذه الحقيقة في القياس الجمالي على كشف ما هو كوميدي بالذات، والتغلغل في صميم الأحداث الصعبة، والدراماتيكية.

إذا تم تركيز الانتباه على الابتداعات الفنية للفيلم، فإنه يوجد ما اتفق على تسميته شكلاً، بما يدفع مباشرة في مجال الأسلوب الفني للمؤلفين إلى المقدمة. الغرابة، والتناقض الظاهري للتناسب بين الكوميدي والتراجيدي، والميل إلى العاطفية، مع النظرة الصارمة الكاملة، وتخريب الكينونة مع طراوة الحياة، والتماسك، واهتمام الحياة الاجتماعية الإنسانية بالعمل.

إن جمع ما هو نادر ونهائي هو أمر مهم. حتى في مجالات مسار المواضيع البحت – الإيحائية، و"العداوة"، التي هلك بسببها السائق الشاب الرائع، وظروف الموضوع المرتبط بمتانة مع الروس، مع رفاق القتيل، وهؤلاء، وعلى الرغم من ذلك فإنهم جميعاً ينقذونها هي وطفلها من التعسف، والمجهول، والهلاك. إن ما هو متناقض يصطدم في علاقات لا تنفصم عراها.

إن هذه الأخطاء والمقارنات كانت تتطلب من مؤلفي الفيلم شحنات جدية واكتشافات في مجال "الخطاب"، بالنسبة للشكل الفني، وفي الأبحاث عن الشجاعة، والحرية وعضوية التباينات. وإلا لم يكن بالإمكان أن يقال أي شيء.

كان هذا دون شك، بالنسبة للفنانين كذلك تلمساً للشكل السينمائي نفسه، ولإمكانيات الجمع غير المألوف، والحاد. كان ذلك رصداً حرفياً لمفاجآت التداعيات الغنية المضمون. سار المخرجان في أفلامهما اللاحقة أبعد من طريق التباينات التراجيدية هذه، وردود الأفعال المتناقضة والمتصادمة. ولكن ذلك هو حديث آخر.

إن البناء المجازي لفيلم "السلم القادم" ينقل من قياس إلى قياس آخر. لا يواجه المؤلفان تشوه العالم، وصحراويته وعدم إنسانيته (بالمعنى الحرفي والمجازي للكلمة) بـــ"الراحة" والتنظيم. إن مثل هذه الأفلام والأساليب بالنسبة للوعي الفني المعاصر ستكون عاطفية بصورة متعمدة، ومودة قديمة وإن الانطباعات المرئية والعاطفية عن الفوضى الحربية والخراب العام للوجود متعاكسة... بالنسبة للناس ككتلة بشرية وكشخصيات متنوعة. وبصورة رئيسية بسبب اتساع، وغنى تلك الإمكانيات الموضوعة فيهم. سواء منها التهديمية أو البناءة. إن الإنسان يمكن أن يقتل، وأن يصد، وأن يهدم. لكنه يمكن أن يساعد، ويغيث، وينقذ. وليس الصديق فقط، وإنما الغريب. إن ما هو رئيسي يكمن في أن ذلك قد أرسى في الإنسان – الحاجة إلى المخالطة الصديقة مع المشابهين له، وتنوع المجالات الروحية. في ذلك يكمن العمق الإنساني للعمل.

يسجل مؤلفا الفيلم عملية هامة جداً لتكون البدايات الحياتية الجديدة المعقدة والتي لا تقهر.

يستحيل فصل " أعباء" الفيلم الفنية ولغة مقارناته التي تدوي بصورة تدعو إلى المفارقة، عن عملية أخرى، أكثر جوهرية. يطرح الفيلم ذلك بصورة مستمرة من خلال "لقطة قريبة" إلى مركز الانتباه، ويتحدث عن التبدل الواقعي لنقاط المقارنة، وعن ضرورة الانتقال إلى أفكار أساسية روحية – جمالية جديدة لرؤية العالم. تحدث عملية عامة لتبدل "العقيدة"، وتبدل فهم الواقع.

زد على ذلك فإن ما هو جديد ينمو بصورة عضوية من التجربة السابقة، ويحتويها ويستند على مكتسباتها الصعبة. وبدون التجربة القديمة فإن ما هو جديد لم يكن ليكون مفهوماً، ولم يكن ليكون مكشوفاً، ولم يكن ليستطيع أن يكون مقبولاً.

إلى جانب ذلك، فإن الحركة حتمية. يجب الاستعداد لملاقاة، وقبول وتقويم ما "يدخل" إلى الحياة.

إن هذه الخطة في المجال الفكري والتقويمي، والتي تظهر من صلب القصة الفنية، ومن الشكل الواقعي، غير منفصلة عن كل منظومة الرؤية الفنية، وعن الغنى الملموس للتعبير الفني. وعلاوة على ذلك إن هذا ينظم هذا التعبير، ويضبطه، ويوجهه حسب طريقته .

إن المقصد التأليفي في فيلم "السلم القادم"، وبالذات زاوية النظر "هذه" مكشوفة بصورة كافية، ومعبر عنها بصورة صريحة، وساطعة كثيراً. إن قياس الشكل الفني لا ينفصل عن قياس التقويم الفني (الانتقال نفسه من التراجيديا إلى الفكاهة).

لكن وما عدا هاتين الطبقتين توجد طبقة ثالثة كذلك، وامتداد ثالث. تتلخص المسألة في أن اللقطات، وكل "التطورات"، وكل الاكتشافات – والفنية بصورة بحتة، واللغوية، والبنيوية المادية، والنظام الروحي التقويمي – أمكن أن توجد كلها فقط لأن تبدلاً وتطوراً للواقع الحقيقي نفسه قد جرى. إن هذه التطورات الجديدة في الفن قد عبرت عن تطورات جديدة في الحياة نفسها.

إن الأحداث الواقعية، وحركة التاريخ، وتبدل الحاجات الاجتماعية (الحرب ضد الفاشية والانتصار على الفاشية مع كل ما ينتج عن ذلك بصورة ملموسة من نتائج) قد ضمنت كلها ليس فقط المحورية الوقائعية الخارجية للعمل بل حتى الحقائق المعروضة مباشرة وسماتها أيضاً .

إن واقعية وملموسية الأحداث التاريخية قد سمحتا بشبك هذا الموضوع بالذات، وفرز الشخصيات المؤثرة، وتحديد منطق علاقاتها، وتشخيص حجوم "التكون" الفني للفكرة من خلال هذه الحقائق. ولكن المسألة لا تكمن بعد في أن فكرة العمل، ومقصده قد أصبحا ممكين وولدا بفضل ملموسية تطور الواقع التاريخي، الذي وضع ويستمر بوضع مسائله أمام الناس بما في ذلك قضايا

النظام التقويمي الروحي، التي تتطلب حلولاً ضرورية لا تقبل التأجيل – حلولاً حياتية.

إن فيلم "السلم القادم" ممتع وبالذات لأن الكثير من الروابط مكشوفة هنا، ومرئية، وجلية، ويقرؤونها بسهولة. ومن أين ما تحركتم – من الشحنات الفنية لتصادم البدايات المتضادة، ومن تبدل زاوية النظر للواقع أو من حقيقة ومعنى الحقائق المصورة، فإنكم ستصلون في كل الحالات وبصورة حتمية إلى الشيء نفسه: إلى قضية التبدل الواقعي والتاريخي للظرف الاجتماعي، وإلى ضرورة استيعابه الملموس والجمالي، أي كشف نقاط جديدة للتوازن بين الإنسان والعالم المتحرك والمتناقض. إنكم تجدون أنفسكم أمام وجه العملية، التي تحدث بصورة مستمرة في أية حقيقة للفن، والتي هي في الحالة الراهنة الملموسة مكشوفة بجلاء كبير.

١٩٨٠-١٩٨٧

الفكاهة الخبيثة

"... اسمحوا أن أقدم لكم ملاحظة... إنني لا أوافق مطلقاً أن أتخلف عنكم في عمق فهم الأشياء...".

ف. م. دوستوفسكي

"الكراهية للعبودية والقنانة، والاستهزاء عديم الرحمة بمن أضاع الهيئة الإنسانية، وحقيقة الفساد الرهيب للمادة البشرية في عالم الحكم الاستبدادي البيروقراطي، والقهقهة التهكمية على سرعة الزوال للأوهام الوردية الآمرة – ذلك هو الحماس في "الفكاهة الخبيثة". وتلك هي فرادته غير المؤقتة والعميقة والمعاصرة".

ف. شيتوفا

"لكن، للأسف، يحدث، أنه يتم الإحساس بعدم النضوج الفكري والجمالي، وعدم الكفاية في الشعور العالي بالوطنية المدنية أمام المشاهد في إبداع بعض السينمائيين الشباب. وفي هذا المجال فإن الكوميديا السينمائية – الهجائية "طبيب الأسنان" لكليموف، تنتمي إلى عداد الأعمال الأكثر فشلاً حسب رأيي، وكذلك "الفكاهة الخبيثة" لألوف وناعوموف وعدد غيرها".

ف. سورين

"ربما، أراد ألوف وناعوموف من خلال... الجانب الخارجي، وعبر استعراض الدمامة الجسدية والانحلال البيولوجي للشخصيات الكشف بصور أسطع، وأكثر إقناعاً عن جوهر النفوس الداخلي غير الجاذب للموظفين

الصغار، الذين ترسخ العبد في داخلهم بشدة، ومن خلال ذلك إدانة الذل. إذاً، المبالغة الفنية هي المبالغة الفنية. من المستحيل بالطبع العتب على مؤلفي الفيلم في أنهما قررا استخدام هذا الشكل بالذات، بنقلهم للشاشة "الفكاهة الخبيثة"... لكن لماذا من المتعب مشاهدة الفيلم؟".

ف. سيتين

"اعتقد، أن لوحة ألوف وناعوموف تنتمي إلى الأعمال، التي يتكلم فيها الفنانان بصور جدية مع الشعب، وهما واثقان بعقله وشعوره. إنهما يعلمان، بأن الجميع لا يستطيعون قبولهما أو فهمهما، لكنهما يفتشان بين الناس الذين يقاسمونهما الأفكار، والذين معهما سيناضلون ضد كل من يدين هذا الفيلم".

م. أنيكست.

لماذا؟

ستانسلاف. رسادين

عندما تقع في الأيدي مقالتك الخاصة بك قبل عشرين عاماً، وهي بطبيعة الحال، شبه منسية من قبلك، ويقترحون عليك طباعتها من جديد تجري المماطلة بشيء ما، وربما، لا يتكيف الجميع مع ذلك. لأنك قد تغيرت، أولاً أنت نفسك، وأصبح أسلوبك آخر، والفكرة البسيطة التي عبرت عنها في ذلك التأليف، قد تطورت، من خلال استمرارها في المؤلفات المتأخرة، وهذه الفكرة قد تعقدت، وأصبحت ليست تلك الفكرة البسيطة، التي كانت تبدو آنذاك. وثانياً، إن أولئك، الذين كتبت عنهم، وذلك الذي مدحته، استمروا في الحياة والتطور، وزد على ذلك، وكما يحدث ذلك دائماً، ليس كل ما تم القيام به من قبلهم فيما بعد كنت ستوافق على محبته وحتى قبوله.

هذا أمر طبيعي.

لكن ربما، ولهذا السبب بالذات، ليس من المفيد إعادة نسخ ما هو قديم فقط، وإنما على أقل تقدير تحريره بصورة محسوسة: تشد خيطاً وتمل كل الحياكة السيئة التي كانت في حين من الأحيان تبقى المحافظة على تلك الحالة، التي رسخ فيها ما كتب قديماً وليس فقط فكرتك البسيطة، وإنما الحالة القديمة الموافقة، ولحظة العملية السينمائية غير المتكررة التي توقفت صدفة، وبقى قف - لقطة هو طريق المخرجين، الطريق الذي يملك استمراراً كما يحدث ذلك. وبكلمة، ومهما كان، تبقى المقالة بصورة اضطرارية، كما كانت،

- بما في ذلك الحديث عن فيلم "حلم ديادوشكين" الذي ربما يمكن في هذا الكتاب أن لا يكون الموضوع الفعلي. ولكن بدونه لا تكون المقالة مقنعة. ١٩٨٦.

وهكذا: "لماذا؟"

إن ذلك هو السؤال الأكثر بساطة. والأكثر طبيعية، وحسب رأيي، الأكثر رئيسية، الذي نطرحه على أنفسنا، ونحن نشاهد التجسيد المتوالي على الشاشة للأعمال الكلاسيكية.

إنه ليس الوحيد. إنه لا يستوعب كل ما ننتظر ونتوق.لكنه - الأول. وإذا لم تتم الإجابة عليه، فلا معنى لطرح الأسئلة الأخرى. حتى إذا اختزن المؤلفان فيها أجوبة رائعة.

الأفلمة على الشاشة حسب المودة. إن المودة تأتي دائماً، حاملة خطر التضخم الواقعي. إن من يتبع المودة، يجب أن يسرع - ما دامت لم تمر. وفي هذه العجلة، لا يكون لديه وقت بالطبع للتوقف والتفكير: لماذا؟.

إن كونستانتين فونيوف، الذي جسد على الشاشة قصة دوستوفسكي "حلم ديادوشكين" قد أسرع كثيراً، على ما أعتقد. أعتقد، لم يكن عنده الفراغ اللازم. لقد تغلبت مسائل أخرى، أكثر اهتماماً: كيف يمكن إيجاد المدينة، التي لا تزال تحتفظ بهيئة مقاطعة روسية قديمة (وقد اكتشفوا - فولوغدا). أو كيف يمكن التفتيش عن حل ابتكاري وردي (وقد وجدوا في كل الأحوال ما هو أصلي).

فقط: لماذا؟

يبدو لي أن ڤوينوف في فيلمه اللاحق، "زواج بالزامينوف"، لم تشغله كثيراً هذه المسألة التعيسة. الأمر الذي لم يمر دون أثر، لكن كان هناك مع ذلك أستروفسكي، الذي كما هو معلوم بصورة عامة، غالباً ما كان يكتب الأدوار بالاعتماد على ممثلين محددين، آخذاً بعين الاعتبار سواءً باختباره أو

عدم اختياره إمكانيات الذاتيات المغلوبة على أمرها وحتى الأدوار المرتبة. لذلك إن الإعلان المغري عن "بالزامينوف"، الذي جمع أكثر من عشرة ممثلين سينمائيين مشهورين، كان مسوغاً بالمادة. ولنفكر نحن الذين لم نحصل على الإمكانية في هذا الفيلم بما هو راهن: ومع أنه لم تتشكل في اللوحة الكاملة الحياة الروسية، فإنه مقابل ذلك رأينا عزفاً رائعاً لسافينوفا، ورولان بيكوف، وموردیوكوفا. وتمتعنا بصورة جيدة ببانوراما جميلة مصورة، وسمعنا موسيقى مدهشة لبوريس تشايكوفسكي. وهذا ليس بالأمر القليل.

يشارك في شخصيات "حلم ديادوشكين" – ماريتنسون، وسميرنوفا، وشاغالوفا، وكروتشكوف، وموردیوكوفا، وريبنيكوف، وبروخورينكو، ولاريونوفا، ولوتشكو، وزوبكوف. ولكنهم لم يستطيعوا أن يفعلوا شيئاً في هذه المرة.

إن هذا ليس "معالجة فنية" لأوستروفسكي، وليس "تمثيله الشخصي" للدور. إنه دوستويفسكي، الباكر، الذي ينجذب إلى الكوميديا، ولكنه لا يحمل في نفسه معاناة تجاه البشرية غير الإنسانية، في الحقيقة، لن نقول، إنه كوميدي ولاسيما إنه مضحك، إنه–تراجيدي كوميدي.

إن المقاطعة في "حلم ديادوشكين" ليست جغرافية، وإنما إنسانية.

إن المدينة مع الاسم الشرير مورداسوف لا تنتمي إلى مقاطعة فولوغودسكايا ولا إلى مقاطعة تولسكايا. إنها – مقاطعة روسية، إنها – مركز مقاطعة شحيحة، وجاهلة، يوطأ فيها أي ضعف: الكرامة غير المصانة لزينا، وجنون الأمير.

هذا ما كتبه دوستوفسكي في "حلم ديادوشكين" ذاك.

أما فيما صور من قبل ڤوينوف، فإن مورداسوف كان يمكن أن تسمى بصورة أكثر سلاسة: بلدة مرحة وخلابة، حيث البيوت منها مزينة، كما لو

أنها في عيد، أما السيدات "لقد وجد دوستوفسكي لهن تلك الكلمات: "براميل صغيرة"" فقد أبدلهن بجميلات، مثل جميلات السينما السوفييتية الأولى .

من الطبيعي أن يتم التمثيل على تلك الخلفية ومع تلك التركيبة الشخصية للتراجيديا أو التراجيكوميديا بارتباك، لقد مثلوا (الفود ڤيل: مسرحية هزلية خفيفة مع الغناء عادة- المترجم) .

من الفودڤيل، من عالمها الرقيق وغير الواقعي هنا توجد ألوان، ووتيرة، وأساليب تمثيلية، وكل شيء حتى الأمور التافهة، وحتى الثياب الرومانية التمثيلية القديمة، ورخامة حسناوات موورداسوف. كل شيء يتم تذكره كسقوط طارئ من الأسلوب القصصي - زينا العديمة الشخصية بصورة مدهشة والمثقف من أصول شعبية المريض بالسل والنهاية التراجيدية.

لو أن دوستوفسكي تنبأ بتجسيد فوينوف، لكتب نهاية أخرى، أكثر فرحاً.

لنأخذ ذلك المثال: لو أن الأمير كشف عن التأثر العاطفي بسبب الدوافع الكريمة لزينا، لأهداها مليوناً، ولاقترنت بمريضها، الذي كان يشفى من السل بسبب الفرح. ولكان ذلك أكثر منطقية في فيلم ڤوينوف.

من المؤسف جداً أن يكون سيرغي مارتينسون هذا الممثل الرائع الايكسينتريسي (الممثل الذي يؤدي أدواراً كوميدية تذهل بمفاجأتها غير المتوقعة، غرائبي، عجائبي خارق، بهلول، ومهرج - المترجم) وفي الآن ذاته المؤهل على ولوج الأعماق قد خُلق لهذا الدور. مع ذلك وقع أسيراً لمتطلبات الفودڤيل وجيستات معينة رغم أن هذا هو جنس أدبي صبياني لعوب. وهو من بين جميع التلونيات كان مضطراً إلى اختيار اللون الفودڤيلي. وفقط في الخاتمة لاسيما في ذلك المشهد عندما يغني الأمير رومانسه الفرنسي وحيث هو مضحك ومؤثر ومريع ومسكين وحيث تنبعث، دفعة واحدة، في دماغه

المفتت والفقير الفتوة العتيقة بينما الذكريات اللحظية، حيث عشقه لزينا لم يعد نزوة لمهر رمادي اللون، عن الزمن، استطاع أن يعشق. وفقط في هذه اللقطات الثابتة من الشريط السينمائي نرى إمكانات مارتينسون الفعلية ..

أنا لا أريد القول، إن المشاهد الأخرى، قد تم أداؤها من قبل بصورة رديئة، - إن مارتينسون يمثل باتزان، بصورة مضحكة بمقدار، والممثلون الآخرون (ولو ليس الكل) يبرهنون، أنهم لم يفقدوا القدرة على أن يتقدموا بعملهم. إن الفيلم بصورة عامة يشاهد دون حرارة، ولكن دون ضجر واضح، - لأجل ذلك فقط، ولأجل التفصيل لم يكن من الضروري بالنسبة لكاتب الفوديفيل، أن يأخذ قصة دستوفسكي. إن ذلك السيناريو ودون مساعدته كان يمكن أن يكتبه أي رسام كوميدي عادي .

ماذا – ماذا، فهذا لن تقوله أبداً عن أفلمة أعمال دوستويفسكي المبكرة، عن "الفكاهة الخبيثة"، المصورة من قبل الكسندر ألوف و فلاديمير ناعوموف حسب السيناريو، المكتوب من قبلهما بمشاركة ليونيد زورين. إنك لن تقول، مع أنه يجري نقاش حول الفيلم: هل هذا دوستوفسكي؟ أم ليس دوستوفسكي؟ هل هو؟ أم غيره؟ أو ليس هو ببساطة؟... إن النقاش الذي يملك أساساً، نقاش لا يمكن أن يمر جانباً بالنسبة لي.

إن فيلم "حلم ديادوشكين" لڤوينوف يشاهد بسهولة، أما "الفكاهة الخبيثة" – فمن الصعب مشاهدته. إنني أتحدث ذلك بصدق كامل: لا أفهم منه شيئاً ما ببساطة، ولا أوافق مع شيء ما. وعلاوة على ذلك، أفكر، أن المسألة هنا ليست متعلقة بي فقط، وبالمشاهد، وإنما في أن المخرجين لم يكترثا كثيراً بي.

وللحق، وعلى الرغم من ذلك لدي الرغبة أن أشتكي بصورة أقل كثيراً من هذه الفظاظة، بصورة أقل من البصيرة المفرطة، عندما يكون المؤلف مشغول البال بأمر واحد: كي لا تفرط أنت، أيها المشاهد في التفكير، وكي لا تلتقي بأي شيء غير مألوف وغير مريح.

هكذا يخلقون الأفلام مع كل أسباب الراحة.

مثال السينما الكلاسيكية المبتذلة – لقطات "السوار القاني"، عندما تقوم الأميرة ڤيرا برحلة تخيلية إلى جيلتكوف ونحن، وبعد أن رأيناها في عربة، فإننا سنعرف دون خطأ مجهولة كرامسلي. ولكن المعرفة هي شيء جميل دائماً. وهذا أسهل من الإدراك.

لقد أجرى المخرج حساباً بدائياً، ولكن دقيقاً: أخذ صورة للجمال جاهزة ومعروفة بصورة عامة. معيار. إنه لم يتوقف. ولينقذني الله، على فتح الحدود لتجربتنا الجمالية، وإنما تتكيف على التداعيات الأولية والأكثر بساطة.

وها نحن قد ابتهجنا، مثل طفل في أشعار نيكولاي غلازكوف التهكمية: "إن شيشكين أصبح بالنسبة لي في طفولتي المبكرة مفهوماً وقد سررت كثيراً، وأنا ألاحظ، أن الدب على اللوحة في متحف تريتيكوف.

هو مثل الدب على الملبسة (الكراميلا) .

إن مؤلفي "الفكاهة الخبيثة" لا يلعبان مع المشاهد لعبة الداما، ووسائلهما التعبيرية – مفاجئة، ولا تنضب، وموهوبة جداً – مستندة بمتانة على الإدراك، وليس على الاستكشاف.

لكن المؤلفين لا يحسبان دائماً الإمكانيات نفسها لوعينا. حتى المجرب منها، ونحن لا يمكن أن نشرب عطراً نقياً عند الرغبة بمحلول .

لقد تكلم فيكتور شكلوفسكي، إن التوتر لا يجب أن يكون مستمراً، وأنه من الضروري أن يكون في الفن ساحات يمكن أن تعبر الروح عليها، كما على درج. ولاسيما أن أسلوب هذا الفيلم قاس، و فهمه يتطلب توتراً خاصاً. ولدينا، وما العمل، يوجد حاجز نفسي، وحدود مفرطة في التشبع، خلفها أهوال لا يدركانها، ويبقيان لا مباليين.

إن الفيلم مثقل بالرمزية – يجبر الفن. هذه جبرية مفرطة، ومهمة، ومستعينة بالعقل، وليس بالقلب، وتؤدي إلى العقلانية القاسية. ومع ذلك...

إنني مقتنع، أن هذه الصعوبات – غير الضرورية، والإضافية – المكومة لأجلنا من قبل مؤلفي الفيلم، من المفيد احتمالها. الصبر يعوض. بالنسبة لي فقد تم تعويضه.

إن حجم العمل بصورة عامة لا يقاس بكمية ادعاءاتنا تجاهه. توجد أفلام لطيفة ومقبولة، والتي تبدو وكأنه لا يوجد فيها شيء للانتباه، لكنها ليست – إذا لم يكن تماماً– مهمة. لدي الرغبة في أن اعترض على "الفكاهة الخبيثة"، ولدي الرغبة في أن أناقش صحة التأليف المطلقة، لكنه – عمل ضخم. فيه – تحليل لا هوادة فيه لنفسية العبودية.

ويبدأ النص، والفيلم بالكلمات التالية: "هذه الفكاهة الخبيثة قد حدثت بالذات في ذلك الزمن نفسه، عندما بدأ بتلك القوة التي لا تردع وبتلك الصورة الساذجة والمؤثرة في انبعاث وطننا العزيز وسعي جميع أبنائه الشجعان إلى مصائر وآمال جديدة".

هذه الكلمات لدوستويفسكي هي تهكمية، فهو لم يؤمن في النوايا الجدية لليبيرالية الدولة الروسية، ولم يؤمن بتلك الدرجة، بأنها توصل جنرالها الثمل قليلاً إلى صورة كوميدية، والذي قرر أن يبشر بالإنسانية ولأجل ذلك يتنازل حتى بحضور عرس تابعه الخاص، بسيلدونيموف. إن النص هزلي بصورة عامة، إنه يدوي فيه وبصورة عاطفية نوتة موجعة. لقد تم في الفيلم تطور فيما يتعلق بما يحدث.

لنتصور سلم درجات هذه العلاقة" الرأفة – التهكم – الاشمئزاز. تسيطر في النص الدرجتان الأولى والثانية، وفي الفيلم الدرجتان الأخيرتان. لا توجد رأفة فيه البتة.

التهكم – هي الحالة الأقل شراً، والأكثر طيبة في حالات مؤلفي الفيلم. ومعه، مع التهكم، يفهمان الجنرال، الذي أدى دوره يفغيني ييفستيغنييف بصورة رائعة. إن ذلك البطل كان يمكن أن يظهر في عمل آخر كسافل بصورة كاملة: لديه لأجل ذلك الغطرسة بصورة كافية وشيء من الأنانية. إنه غير مزخرف في هذا الفيلم، ويوجد كل ما هو رديء فيه. ومع ذلك إنه يكاد أن يكون متعاطفاً تجاه الشخصية وتجاه وجه العبودية.

عندما يتخيل نفسه، وهو يقف أمام منزل بسيلدونيموف، كيف سيظهر في حفلة القران، هي لوحة العبودية الملائمة. سيتذكر المؤلفان فيما بعد هذه اللوحة وسيعطيانها شكلاً ممثلاً بفظاظة: حلم الجنرال مع أقزامه الذين يحتفلون في الحقيقة، إن الرؤية الأولى هي بصورة مضحكة، والفكاهة هي ليست لطيفة مطلقاً: إننا نحس بالفارق بين المثل الخاصة ومثل الجنرال، ونفهم، أن إنسانيته لا تذهب أبعد من العبودية نفسها، بلا طرائق سيئة فقط، وبلا إسراف، وبلا شطط. وكل ما يأتي لاحقاً هو مريع، بحيث أنه يمكن أن تبدو هذه الجنة البيروقراطية جنة. وإن هي ليست تلك المضيئة، فإنها تلك الطوباوية.

إن ذلك تأثير ضوئي (وليس ضوئي فقط): على الخلفية السوداء حيث الرمادي يبدو الأبيض.

إن العبودية الحقيقية هي أكثر سواداً مما تم ابتكاره.

إن دينه هو الغيرة، وهو لا يسامح ضعف قساوسته. وعندما يظهر الإنسان في الجنرال (ولكن فقط إنسان متظاهر)، وعندما يتبين، أن جلالتهم لا تلسع، فإن العبودية تدوس بصراخ على من لوى الظهر قبل دقيقة. حتى الإيماء إلى ليبيرالية العبيد يفسرونه حسب العبودية. لدى إيلف وبيتروف توجد قصة تتحدث عن أن مستخدماً وبعد أن رأى في حافلة الترام، أن رئيسه، الذي اعتاد أن يتزلف أمامه، يتصرف، ككل الناس، وككل الناس يعاني من الزحام

في عربة الترام، يقرر مباشرة: أن يبدأ التصرف بوقاحة، العبد الذي يقرأ الصرامة فقط في الرئاسة، هو الحصن الرئيسي في العبودية.

تتحدث عن ذلك المبالغة الشريرة، وفيلم "الفكاهة الخبيثة". ربما السخط في الفيلم هو أكبر من الكرب. وإنني لن أحني الروح: وإنني أتأسف لذلك.

لدي دوستوفسكي شفقة تجاه بسيلدونيموف، وغالباً ما تكون غاضبة ولكن شفقة. يدوي في كلماته أحياناً الفهم والمشاركة: "لقد كان يشعر بالطبع بالكثير من القوى للتحمل، لكن القدر كان يسمح له بالاقتراب من نهاية تلك المبالغات، بحيث كان يمكن أخيراً الشك أيضاً في قواه. إن بسيلدونيموف في الفيلم يبدو كريهاً"

أعتقد، أن الممثل الجيد سيرغا تشيف غير موفق في هذا الدور، إنه لا يؤدي الشخصية، وإنما علاقة معلنة تجاهه معلومة مسبقاً، وصارمة، ومنحصرة، بصورة عامة، بالتقزز دون قيد أو شرط. لكن، وحسب ما أرى، إن هذا هو إخفاق مبرمج. إن بسيلدونيموف بالنسبة لمؤلفي الفيلم ليس مسكيناً من الصعب، عليه أن ينحشر في الناس، إنه صيغة العبودية.

ومع ذلك من المستحيل التأكيد، وكأن هذا قد قادهما بعيداً عن دوستوفسكي. إن الإنسان، الذي جلس خلفي في صالة المشاهدين، لم يكن قادراً على فهم، أن القدوم المتخيل للجنرال إلى حفلة الزواج لم يحدث في الواقع، وقد دهش بصورة مرعبة، عندما وصل ذلك "في المرة الثانية". لم يمنعه ذلك أن يكرر بثقة المحترف وهو يمسك بي: "هذا ليس دوستوفسكي... هذا مذهب تعبيري..." إنه لم يعرف ولحظي مصطلحات أخرى كما أعتقد.

تكمن المصيبة في أننا نعرف بصورة كبيرة جداً، ماذا يتم انتظاره من الأفلمة. هل هو دوستوفسكي؟ إذن ماذا! صونيامارميلادوفا... اليوشا كارامازوف.. ناستاسيا فيلليبوفنا....

لكن دوستوفسكي أثناء "حلم ديادوشكين" و "الفكاهة الخبيثة" كان هجاءاً. لقد عانى في تلك السنوات من تأثير غوغول، رغم أنه وقف من معلمه موقفاً نقدياً، وحتى (كما يؤكد تينيانوف على أقل تقدير) أنه قام بمحاكاته هجاءاً.

أخشى، أن التذكير بغوغول يستدعي إلى الذاكرة ما هو حتمي، وما هو شعر ديني غير أصيل: جميعنا خرجنا من "المعطف".

ما الأمر في كل الأحوال – خرجنا. ففي "فكاهة" دوستوفسكي يوجد حزن قريب من الحزن على أكاكي آكاكييفيتش. لكن مؤلفي الفيلم لاحظا قرابة هذه القصة لــ"أنف" غوغول، الذي يهجو فيه الكاتب بمبالغة منطق الدرجات في العبودية: الرائد كوفاليف يرتعد أمام الأنف البارز لأنه أعلى رتبة.

أكرر: إنني متأسف، أن المؤلفين قد رفضا رقة بسيلدونيموف. لكنني أعتقد، أن لديهما الحق بالمطالعة الهجائية للقصة على الأغلب.

إن الغضب، إذا لم يصبح ضغينة، وإذا لم يتم صرفه إلى قطع صغيرة، يستطيع أن يصبح قوة خلاقة. كما قال ستانيسلاف ييجي ليتس، "يجب أن يبعث الهجاء أحياناً، ما هدمته الحماسة".

في فيلم "الفكاهة الخبيثة"، وأنا أعرف ذلك، يرون تأثيراً مستمراً لبيرغمان، وفيلليني. يمكن تذكر الشرائط الوطنية، وعلى سبيل المثال "شرائط فيكس" "المعطف". يتحدثون عن كافكا. مع أنه من المفيد إدراك، أن هوفمان كان قبل كافكا بمدة طويلة، وفي روسيا – غوغول، وشيدرين، وسو خوفو – كوبيلين. وهكذا فإن غياب الفيلم عن تقاليد الهجاء الواقعي، ربما في ذلك الروسي، – ليس عدلاً. وليس معقولاً.

ولكن ما العمل مع دوستوفسكي؟ هل هو نفسه أم ليس هو؟

يمكن، إذا رغبتم، أن يكون الجواب هكذا: أجل هو. رغم أنه ليس في كل شيء.

ولكن ربما، لا يجب الإجابة هكذا. لأنه لا يجب طرح السؤال على هذا الشكل. من السذاجة في كل الأحوال الافتراض، أن الأفلمة قادرة على أن يبقى العمل اللفظي في حصانته.

إن ما هو رئيسي هو: أنهم اقلقوا دوستوفسكي في هذه المرة ولم يكن ذلك عبثاً. ١٩٦٦

لقد حصلت منذ فترة غير بعيدة على إمكانية أن أرى "الفكاهة الخبيثة" – بعد فترة طويلة، وسنوات غير فارغة بالنسبة للسينما.

لم يكن ليكون أي شيء معيباً بالنسبة للفيلم لومات، بالنسبة للمشاهدة بالطبع، وليس بالنسبة لمؤرخ السينما.

كلا. إنه حي. ١٩٨٦.

اختزال جلسة هيئة رئاسة اتحاد السينمائيين في الاتحاد السوفييتي

٦-٧ كانون الثاني عام ١٩٦٦

اليوم الأول من الجلسة

س. ا. غيراسيموف. أيها الرفاق الأعزاء! عندنا الآن جلسة هيئة الرئاسة بجدول الأعمال التالي: مشاهدة ومناقشة الفيلم الجديد لألكسندر ألوف وفلاديمير ناعوموف "الفكاهة الخبيثة"... ومن حيث الجوهر، فإن ذلك هو بداية لنشاط الاتحاد في مجال النقاش الملموس لأكثر الأعمال شهرة في استوديوهاتنا السينمائية.

أرجو أن تعبروا عن آرائكم.

س. ي. سامسونوف. لقد أخذت على عاتقي مهمة صعبة هي أن أكون الأول الذي يبدأ الحديث. لكن وبما أنني شاهدت الفيلم الآن فقط، فإن رأيي سيكون على الأرجح تمهيدياً فقط.

أعتقد، أن أمامنا مثالاً للسينما الإخراجية بصورة حقيقية – قلة الصبر في الخط، والخيال الجارف، والحرية وغياب القيود في استخدام الوسائل الفنية، والتفكير الساطع والبهي. إن المخرجين قد حققا في هذا الفيلم حسب رأيي انسجاماً مدهشاً، فأمامنا عمل كامل لا يمكن تفكيكه. إنه أفضل فيلم لألوف وناعوموف، لأنه يعبّر بحق عن موقفهما البطولي في مسألة كيف يجب أن يكون فننا المعاصر. مرهفاً، لا يهادن، وموهوباً، ولا يقوم بتسويات.

إن الأصالة الفنية لهذا الشريط تسمح بالتحدث حول أنه تتكشف أمامنا بفضله وبصورة تامة سبل غير مطروحة إلى الآن لأي إنسان.

إن دهشتي من الفيلم هي عظيمة إلى ذلك الحد، بحيث أنني رغبت لو أعبر عن شكري العميق لمبدعيه، ولكل المجموعة الإبداعية التي عملت عليه.

م. ا. شقيتسير: إن "الفكاهة الخبيثة" – هي حسب رأيي فيلم جيد. يجب أن ينسب إلى قيمته: المواطنية، والحماسة العالية. من غير الممكن التحدث عن هذا الفيلم من منطلق الفكر الاعتيادي السليم. إن ما هو رئيسي بالنسبة لي هو قيمته في تلك الشجاعة، التي تكلم بها المخرجان حول خطورة ضيق الأفق في الإنسان. إن هذا الأمر يتكل على المشاهد النشيط، وعلى الشعب القوي، القادر على النقد الذاتي العظيم، والمستعد للقيام باستنتاجات جريئة وقاسية حول نفسه وحول حياته.

إن تلك الشجاعة في تقاليد الفن الديمقراطي الروسي، التي لا تدعو إلى هدهدة الشعب بكلمات لطيفة، وإنما تشير له بصدق إلى كل أمراضه، كي يستطيع الإنسان، إذا كان هو قوي وإذا كان أساسه الأخلاقي صلب أن يخوض مع هذه الأمراض، المرتعب منها بالطبع، صراعاً واعياً، وأن يسعى لاستئصالها.

في موقف المؤلفين هذا الذي لا يساوم، إنما تكمن القوة الكبيرة للفيلم. يشعر الإنسان فيه بالصدق، والحرارة، والعمق، وأخيراً بالحداثة. إن فيلم "الفكاهة الخبيثة"، يفتح بمجازيته الفنية، وشاعريته آفاق سينمانا ويرسم لها طريقاً جديداً. إنها فن رفيع.

ف. ب. باسوف. إنني أرغب وأنا آخذ الحديث بعد شقيتسير أن أشير إلى انتمائي إلى أنصار هذا الفيلم الثري، والحاد المزاج في شيء ما، إنه فيلم ذو جموح وحماسة وطنية لا تهدأ.

إن الدرس الرئيسي الذي حملته من هذا الفيلم هو الإيمان بالإنسان و الرغبة في الصراع مع كل ما هو سافل وخسيس ووحشي، وهذا لا يزال يصادف للأسف في الحياة.

لقد كان لدى الشعب العظيم دائماً فنٌ عظيم.

إنني لا أرغب في أن أحكم على مؤلفي الفيلم، في أنهما ينسبان إلى الفنانين العظام. أجل وليس لأجل ذلك اجتمعنا بين هذه الجدران. لكن لدي الرغبة بأن أؤمن، أن المشاهد، سيشعر وهو يغادر الصالة بعد مشاهدة هذا الشريط الشريف كما شعرت أنا بالقلق لأجل مصير الناس والمجتمع، وكل العالم.

ف. يا. ڤينغيروف. إن الفيلم، برأيي، هو عمل قوي جداً، يدهش بصحة الحلول الفنية. سأتوقف فقط عند ناحية واحدة. إننا نعلم جميعاً، أن الأفلمة أصبحت هم سينمانا بالمعنى الحرفي للكلمة. إنها تهتم بالمظهر الخارجي تماماً، وهي مخلصة للنص، ومفيدة من حيث أهميتها التربوية، لكن عبقرية الكاتب، المتعددة الجوانب، والذاتية غير المتكررة للشخصية الإبداعية لهذا الزمن أو ذاك في هذه الأعمال السينمائية – يا للأسف! – تختفي.

وهنا نحن نلتقي لأول مرة في السينما مع دوستويفسكي الحقيقي. إن أفكاره، وفلسفته، ومجازيته المعقدة والمتناقضة كلها قد ملكت شكلاً سينمائياً قوياً ومماثلاً إلى حد كاف. ولاحظوا، إن كل ذلك لا يستثني فقط، وإنما على العكس، يقوي المنفعة والأهمية التربوية للعمل المجسد، الذي يعبر عن الأفكار والمشاعر الهامة، والأزلية والمعاصرة بسببها ألا وهي – سعي الإنسان الذي لا يمحى في أن يكون أفضل، وأصلح.

ي. ا. پيريف: إنني بالذات مقرظ خصم لهذا الفيلم. لقد تكلم م. شڤيتسير هنا عن أن هذا الفيلم هو عن ضيق الأفق في الإنسان.

كان يمكن أن يكون ذلك جيداً، ولكن، ولكن الإنسان وليكن حتى الوضيع، والمقموع، والمهان، هذا الإنسان لا يوجد هنا. لكن هنا مشاهد قائمة على تصوير الشر والقتل من قبل المشوهين، والناس الشاذين. والهستيريين، الذين يبيدون بواقعة واحدة من وجودهم مغزى الفيلم – فضح السفالة، والدناءة، والتزلف.

تعالوا لنناقش. مهما كان الإنسان فقيراً، ومهما كان موظفاً صغيراً، فإن يوم الزفاف بالنسبة له – هو عيد عظيم ومقدس. ولكن أين ذلك؟ ها هو الجنرال يصل إلى الحفل. فماذا نرى؟ إننا لا نرى أي وجه إنساني. على الشاشة – ماشية، خنازير، لا يملكون أي شيء مشترك مع الناس.

(ف. يا. ڤينغيروف: لكنهم سكارى تماماً...)

إن الحديث عنهم لا يجب أن يدور، لأنهم لا يعتبرون مادة للفن.

اعذروني، لكن الجنرال، الذي يؤديه يڤستيغنيف بصورة رائعة، هو نموذج أكثر إيجابية، من كل هؤلاء الأوباش، ففيه يوجد ولو شيء من الإنسانية.

لكن المسألة لا تكمن هنا. ولا يفزعني ذلك. يمكن الاختيار والتجربة – يمكن أن يكون هناك ١٢٠١ فيلماً متبانياً، وإن السلطة السوفييتية لن تعاني من ذلك. لكن ألوف وناعوموف ليسا جديدين. إنهما أستاذان. وهكذا لماذا لا يترويان وهما يخرجان الفيلم، وحتى وهما يجربانه. لماذا؟ لأجل من؟.

لقد استقليت سيارة أجرة اليوم، وعرفني السائق، وهل تعرفون ماذا قال لي؟ لقد قال: "إيفان الكساندروفيتش، لم يعد ممتعاً الذهاب إلى السينما". وهكذا تعالوا لنمعن النظر في هذا العرض المقلق.

إذا أرسلنا "الفكاهة الخبيثة" بالطبع إلى "كان"، فإنه ربما سيثير هناك حتى الابتهاج. لكن هل هذا الفيلم ضروري لنا؟ إن ما هو ضروري لنا هو

الحقيقة القاسية، وليست القسوة لأجل القسوة. إن مشاهد القتل. التي تتسرب إلى فننا، لمن هي ضرورية؟

ا.ب. ستولبير. لقد عبرت أكثر من مرة عن حبي لألوف وناعوموف: إنهما فنانان رائعان، ولقد صورا الفيلم بدرجة عالية من الموهبة. يجب الاعتراف، أنه لم يكن مفهوماً دائماً بالنسبة لي كمخرج، كيف تمكنا من القيام بعمل بعض الأشياء.

لو كان هناك ولو أدنى خطر فيما يتعلق بعدم ظهور الفيلم على الشاشات، لانضممت دون ترو إلى التقويمات الإيجابية لباسوف، وشفيتسير، وڤينغيروف، وسامسونوف. لكن و بما أن المسألة المتعلقة بضرورة الدفاع عن الفيلم، ليست قائمة اليوم، فإنني سأسمح لنفسي بأن أتقاسم معكم بعض شكوكي. أعتقد أنني أفهم بدقة مقصد ألوف وناعوموف، وأفهم وأقاسمهما الكراهية تجاه تلك الخساسة، وضيق الأفق البورجوازي الصغير، لقد هزءا منه بذلك القدر من المهارة. إنني أنبذ تماماً كل الملاحظات التي تقول بأن ذلك يهين الشعب، وموجه ضده، لأن الشعب هنا ليس موجوداً. لكن الفيلم، بنظري، يعاني من خطأ إخراجي رئيسي واحد – يعاني من تكثيف مفرط في التلوينات.

ينبسط على الشاشة عالمها المتحمس للغاية، الذي لا يملك أية علاقة بك، وبالمشاهد ولذلك لا يستدعي أية تداعيات، وأية رغبات لقياس كل ما يجري عليك.

(ب. ي. باشكيفتيس. إن ذلك يوجد بالذات. إنني أرى هناك نفسي وأراكم). وها أنا أسأل، هل يملك الحق هذان الفنانان الرائعان، مثل ألوف وناعوموف، أن يمتّا بصورة مشتتة إلى موهبتهما؟ لماذا لا يفكر ألوف وناعوموف بإنهما ملزمان كمخرجين أن يثيرا إعجاب جمهور المشاهدين، وخاصة أن مستوى موهبتهما تعطيهما تلك الإمكانية.

ل. ب. بوغوجيفا. يتساءل ي. ا. بيريف في كلمته بعنف: أين هم المذلون والمهانون هنا؟ أعتقد، أن ذلك هو ضلالنا الكبير جداً – في تلك القراءة الوحيدة الجانب لدوستويفسكي. يوجد دوستويفسكي الناس الفقراء، ويوجد دوستويفسكي قبل الاعتقال والنفي، ويوجد دوستويفسكي الحاقد. لكن هل نضجنا نحن كي نخرج دوستويفسكي؟ هل محتوى"الأبله" يستنفد بقصة مشتريات ناستاسيا فيليبوفنا روغو جيبني بمئة ألف؟ إننا قد تقيدنا بالقسم الأول هذا ولم نسر أبعد.

في مخططاتنا اليوم تجسيد "الجريمة والعقاب" و "الإخوة كارامازوف" على الشاشة، ولكن إذا أزمعنا أن "نقرأ بالكامل" هذين العملين بصورة موضحة، فإنه ربما من الأفضل بصورة عامة أن لا نلامسهما. وهكذا، فإن السؤال الرئيسي هو: كيف نقرأ؟

أعتقد أن الرفاق الذين وهم يقفون بإعجاب عميق إلى جانب موهبة مؤلفي فيلم "الفكاهة الخبيثة" يرون أخطاء جدية في حسابات ألوف وناعوموف، وفي تصورهما العام للعمل، في بنائه التصويري هم محقون. إن ألوف وناعوموف وهما يقفان ضد العلاقة التوضيحية المتقادمة تجاه الكلاسيكية، فإنهما مع ذلك لم يختارا بدقة المفتاح المجازي. إن مبدأ الرؤية غير المألوفة للتمثيل المسرحي، ومبدأ الأقنعة الجامدة قد خفف تلك الضربة، التي أرادا أن يوجهاها إلى الخنوع والتعجرف. إنهما برفضهما تصوير الدراما الداخلية لكل من هذا الحشد الكرنفالي، قد جردا الفيلم من الحركة، ومن الجدل الداخلي. ومع التلألؤ الخارجي العاصف المتقطع فقد بدا الفيلم سكونياً في الداخل. لدي الرغبة في هذه المناسبة أيضاً أن أنصح المؤلفين بتغيير نصوص دوستويفسكي التي تدوى خلف اللقطة، كي يجد موقف المؤلفين الهدف الأكثر دقة.

ي. د. سوركوف. إنني أنتمي إلى أولئك الناس، الذين يعتبرون، أن المهمة المقدسة لفننا، وخاصة لسينمانا، تكمن في القتال من أجل كاتبنا دوستويفسكي، ومن أجل مواجهة فهمنا لأفكاره، وتطوره الداخلي لذلك الفهم الموهوب، والمثير للضحك، والمقنع الذي يدين له الكثير من أساتذة المسرح والسينما في الغرب، ولكنه غير صحيح وخطر. إن العلاقة تجاه دوستويفسكي تتطلب موقفاً محدداً: ماذا نطور، وإلى أين نسير، وفي سبيل ماذا نتوجه إليه، وعن أية قيم أخلاقية ندافع؟ هذا هو المعيار الوحيد السليم لتقويمنا.

أريد أن أقول، إنني أعتبر فيلم ألوف وناعوموف كاملاً في أعلى درجة، ومنتهياً، وقد تم التعبير فيه بتتابع مدهش وقوة عن الفكرة، التي لا تمسكها مباشرة. لقد فهمت، بعد أن شاهدت الفيلم اليوم للمرة الثانية، أن في هذا الفيلم لا يوجد أي شيء بالصدفة. إن المسألة هنا ليست في الجزئيات، التي تحدث عنها المحاضرون المقرظون .

تعالوا لنفكر، إلى أين يقود منهج الفيلم؟ من الواضح، إلى مشاهد دفن الذبابة، التي تكون فيها نكرة مفاهيم الإنسان والذبابة، أي الإنسان والقطيع، الحقارة، والتماثل. لقد تحدث لينين في وقته عن دوستويفسكي "الشنيع للغاية"، وقد قصد بذلك تلك الجوانب المريضة من إبداعه، التي كانت مشروطة بالسعي للتلذذ بالشر، والقباحة. ولكن حتى لدى هذا الدوستويفسكي فإن النقاش مع العبد في الإنسان، الخنزير فيه لم يصل أبداً إلى التأكيد على إشارة المساواة بين الإنسان والخنزير، (ن. ا. كوفارسكي، "ثمرة الريحان").

إنني أتولى التأكيد، في أننا نتعامل في "الفكاهة الخبيثة" مع قراءة دوستويفسكي تلك، التي تناقض كاملاً فكرة القصة. لدى دوستويفسكي لوحة قاسية عن موظف، كائن مشوه بتفاصيل كثيرة، مكررة حقاً في الفيلم، ولكن لا تتطابق بصورة أساسية: في القصة، وكما في أعمال دوستويفسكي الأخرى،

لا يظهر الشعور بفقدان الهيأة الإنسانية ولا توجد فيها هذه الكتلة المروعة من القباحة، والمنافقة. ولا يوجد شيء قد أدى إلى تشويه الجو الأخلاقي، كما أسمي أنا ذلك.

(ف. ن. ناعوموف. لقد أدركتم ذلك بدقة كبيرة.).

لا يجب أن تمدحني، إنني مقتنع، أنني "قرأت" بدقة كاملة فيلمكم. وتكمن مأثرتكم، في ذلك، في أنكما شكلتما القصة وأخرجتماها بصورة دقيقة وصحيحة.

(من مكانه، ولماذا أنتم غاضبون؟).

لماذا قررتم ذلك؟ إنني لست غاضباً.

(من مكانه. لا تشوشوا على الخطيب!)

ربما من الصعب إرباكي. إن المسألة لا تكمن في تبادل المجاملات أو على العكس، الملاحظات الحادة، إنها تكمن في إظهار الأشياء بصورة أعلى وأكثر تعقيداً.

لقد تكلمت بأننا نفتش في دوستويفسكي عن دوستويفسكي القريب لنا، ونناضل ضد دوستويفسكي غير المقبول بالنسبة لنا، ولكنه يعجب أحداً ما من أولئك الذين لا أرغب في أن أملك أي شيء مشترك معهم في هذا النقاش.

لقد تحدثوا هنا عن "ثمرة الريحان". لكن لا يوجد تماثل في "الفكاهة الخبيثة" مع "ثمرة الريحان". هنا، كما في دوستويفسكي الضروري لنا، يجري النضال لأجل الإنسان، وضد تمزيق النزعة البشرية للإنسان .

لماذا تظهر تداعيات عند ألوف وناعوموف بصورة غير منقطعة مع بونويل وبيرغمان؟ لماذا موضوع الصرصور عند كافكا يجد عندهما استمراراً في مماثلة الذبابة وبسيلدونيموف؟ لأنهما، أجل، لأنهما أضافا شيئاً

ما إلى دوستويفسكي في ذلك الاتجاه، الذي سار عليه كافكا وغيره من الفنانين الغربيين، وهذا الاتجاه هو اتجاه رجعي، يؤكد عدم الإيمان في الإنسان.

هذا هو السبب في أنني أنضم إلى عداد خصوم هذا الفيلم، وجماليته، وفلسفته، وحماسته الأخلاقية.

ا.ا.آنيكست. إنها ممتعة جداً دراماتورجية النقاش الحالي، لأنها تعكس تلك اللحظة الواقعية، التي يعيشها فننا، وعلم جمالنا بصورة عامة، كجزء من عقيدة. إنني أقول إن شيئاً ما، حول ما نتحدث به اليوم، يخرج بعيداً خارج حدود النقاش حول الفيلم الحالي. لكن هذا النقاش هو شيق ليس من وجهة نظر المفاجآت. هناك مواضيع، مبنية على المفاجآت، لكن المفاجآت اليوم لم تكن، لأنني وكما أعلم بدقة أي موقف يتخذه ي.د.سوركوف، فإنه يعلم، أي موقف أشغله أنا أيضاً. (ضحك).

(ي. د. سوركوف. أجل، يمكنني أن أكتب لأجلكم، ويمكن لتلك التجربة أن تفتح منفذاً.)

أفترض، أن ذلك ما سيحصل معكم، ولكن في تلك الحالة فقط، إذا استطعتم كبح فصاحتكم وكتابة وقائع فقط.

قال الرفيق ستولبير في كلمته إن الخوف على مصير الفيلم لا يملك أساساً، ولكن لدي إحساس ما، ناشئ من جو الاجتماع، أن الرفيق ستوليير قد تسرع إلى الأمام بعض الشيء. لقد كانت تدوي في الكلمات غالباً وبصورة جلية تماماً صيغة البحث عن براهين ضد الفيلم. إن الذين اختاروا هذا الطريق يطرحون عادة السؤال التالي: هل ذلك الفيلم ضروري للشعب؟ – ويبدأون في المناقشة باسم الآخرين. لدي الرغبة أن أعبر عن موقفي تجاه الفيلم وأن أدلي برأيي بدءاً من الشخصية الأولى.

لقد أتيت إلى هذا الفيلم، دون أي تصور تماماً، في أي أسلوب يمكن إخراجه. ورأيت فجأة حلولاً مفاجئة بصورة تامة: كنت مأسوراً بإيقاع هذا الفيلم، وبأقنعته، وبكل منظومة الصور والشخصيات، وبذلك التأثير المتبادل العميق لأجزائها المختلفة.

ولم يحدث معي أي ملل، وإنما على العكس، كان كل شيء بالنسبة لي شيقاً ولدي رغبة الآن أن أفهم، لماذا اختار الفنانان ذلك الحل بالذات.

سأسمح لنفسي بأن أقول الأشياء، التي يمكن أن تبدو في شفاه الناقد خطأً، لكن لدي ذلك الانطباع، أن الناقد لا يجب أن يضع نفسه مكان الفنان، ولا يجب أن يعلمه، كيف يجب أن يعمل. يظهر في تلك الصيغة من النقد عدم الاحترام العميق والمنتشر منذ عشرات السنين تجاه الفن وتجاه مبدعه.

أعتقد، أن فيلم "الفكاهة الخبيثة" ينتمي في فننا إلى عداد تلك الأفلام التي يمكن القول عنها وبكامل الحق – إنها عمل فني. إنني أوافق الرفاق الذين تحدثوا، أنك بعد هذا الفيلم ستستلهم النضال ضد كل ما هو عبودي، ومهين، لا يزال موجوداً في الحياة. إن هذين الفنانين مأسوران بفكرة هزيمة ما هو عبودي في الإنسان، والقضاء على المداهنة والطغيان، الطغيان الصغير، والأحمق والقاسي، الذي يريد النظام الحالي أن يخلده.

هذا هو السبب في أن "الفكاهة الخبيثة" – هي فيلم عميق بصورة رائعة، وضروري جداً لزمننا.

حجة أخرى "ضد" الفيلم تتركز في السؤال التالي: هل هذا هو دوستويفسكي أم لا؟ إن كل واحد يعرف، أنه لا يوجد اثنان أو ثلاثة اختصاصيين في دوستويفسكي يتفقون في تأويلاتهم. لدى كل واحد نبرته، وفهمه. وعندما يجب دحض هذا الفيلم، فلا يوجد أبسط، من القول، إنه مصنوع بصورة غير كافية حسب دوستويفسكي.

إنني أعتقد أن المسألة تحل بصورة بسيطة. في تحويل أية قصة إلى مسرحية، يوجد هناك معالجة دائماً، مقدمة من قبل الفنان انطلاقاً من موقفه في الوقت الحالي، من منطلق العصر. وإن ألوف وناعوموف قد تصرفا في هذا المجال بصورة صحيحة تماماً. غالباً ما عاتبوهما هنا بصورة خاصة، في أنهما أثقلا عملهما بالناس والصور، الذين تمت معالجتهم كمشوهين. إننا لا نزال نرغب في أن يكون الفن نقياً، وأنظف من الحياة، إنها وجهه نظر تثقيفية قديمة، يتحول فيها المثال إلى واقع وبالتالي سيناقض ذلك كل ما زعمه الكلاسيكيون العظماء، للإبداع في أن مهمة الفن هي المساعدة على تطوير الإنسان، وأنه لا يوجد أناس لا يحتاجون إلى الاهتمام كي يصبحوا أفضل. هذا ما أكده بحماس تولستوي ودوستويفسكي، الفنانان الأكثر عظمة، اللذين ملكهما العالم في المئة سنة الأخيرة.

هكذا حدد غوغول أيضاً هدف إبداعه: "لقد قررت أن أجمع في كومة واحدة كل ما هو رديء في روسيا... والضحك على الجميع لمرة واحدة". أجل يمكن جمع كل شيء في الفن، ورميه إلى الناس والقول: انظروا، كم ذلك هو مقرف.. وإن دوستويفسكي، إذا تكلمنا عن "الواقعية في أعلى معنى" كان يقصد تلك الدرجة العالية من تكثيف ظواهر الحياة بالذات، عندما تتجلى الحقيقة بأعلى درجة من الجلاء والحدة .

كان الجنس الفني الذي تم اختياره من قبل ألوف وناعوموف. يتطلب بالذات تلك الدرجة من التركيز. إنه فن الهجاء. إننا نعترف، ونحن نتكلم عن غوغول – الهجّاء، أن مثالاً كان عنده. فلماذا، عندما الأمر يصل إلى الهجاء المعاصر، فإننا نرفض أن يكون عند فناننا السوفييتي وجود أي مثال؟ فعندما يظهر ما هو سلبي، فإنه يناضل ضد الوسائل الرديئة لفنه.

وإذا تم التحدث عن المهام الأخلاقية للفن، لا تكون أخلاقية مسألة تعريض هذا العمل من قبل البعض للإساءة والتشهير بحيث تم وضعه في مستوى واحد بالنسبة للظاهرات التي نعتبرها فناً رجعياً انحطاطياً وبورجوازياً (تصفيق).

يملك فيلم ألوف وناعوموف أهمية مبدئية بالغة بالنسبة لفننا. وإن النقاش، والصراع حوله حتمي. لأن هذا الصراع هو لأجل توسيع حدود فننا.

إننا نستند إلى الشعب، وإلى وعيه، وإلى ذوقه الجمالي، على الرغم من أن معرفتنا للشعب غالباً ما تنحصر بالحديث مع سائق سيارة أجرة، يقلنا إلى المشاهدة. (ضحك). لأجل الحكم على أعمال الفن، لا يجب الانطلاق من شعب افتراضي، وإنما من الشعب الواقعي، الشعب، الذي نثقفه، ويرتبط بنا بمقدار ما يجد نفسه في فننا.

لقد أعطينا للشعب غذاءً روحياً محدوداً وضيقنا دون شك إمكانياته لفهم الفن.

غالباً ما يمكن أن نسمع عندنا: الشعب هو قاض. لكننا لا نعطي الشعب مع ذلك المادة لأجل إصدار حكمه. ليس سراً، أن عدداً كاملاً من الأعمال، المبدعة من قبل فنانين سوفييت جيدين، تشق طريقها بصعوبة إلى الشعب. وإذا تكلمنا بجدية، ودون مراءاة عن الشعب، فتعالوا نقدم له بالفعل الحق بالحكم: لن تكون هناك مصيبة في أن الآراء ستختلف، وأن قسماً من الناس سيقبل هذا الفيلم، وقسماً آخر لن يقبل. فلا يوجد عمل فني يلقى قبول الجميع.

إن العمل الفني يخلق من قبل جيش كبير من الفنانين ويخلق لأجل الشعب. لكن في هذا الفن يأخذ كل واحد ما هو شيق بالنسبة له. وما يتفق في اللحظة الحالية معي ومع مزاجي. أرغب أحياناً بعمل مرح، وأحياناً أرغب

بعمل جدي. يأخذني الفنان أحياناً من حنجرتي ويتكلم: أنت ترغب في الضحك، وأنت ينبغي عليك الاستياء.

أعتقد أن فيلم ألوف وناعوموف ينتمي إلى الأعمال التي يتحدث فيها الفنانان بجدية مع الشعب، وهما واثقان بعقله وشعوره.

إنهما يعرفان، أن الجميع لن يقبله ويفهمه، لكنهما يفتشان بين الناس عمن هو معنا في الفكر والذين سيناضلون معهما ضد كل من يدين هذا الفيلم. (تصفيق).

س. ا. غيراسيموف. إن حديث اليوم يمثل بالنسبة لي أفقاً واسعاً. من الواضح تماماً، أنه قد ولدت في وسطنا الفني الحاجة لإبداء الرأي في قضايا علم الجمال الحادة، وفي قضايا الحياة العامة. إن الظرف الذي يشكل دافعاً لذلك النقاش هو "الفكاهة الخبيثة" لدوستويفسكي، وزورين، وألوف وناعوموف – هذا الظرف الذي لا يقل أهمية، لأنه مهما اتخذنا من مواقف تجاه الفيلم، فإنه من المستحيل عدم الاعتراف، بأنه يمثل ظاهرة غير عادية. وهذا واضح.

ليس صدفة أن اختار ألوف وناعوموف هذا الشيء، وحسب اعتقادي، كان ذلك لأجلهما، ولأجل سينمانا، ولأجل كل ممارستنا الفنية المعاصرة. إن الأمر لا يكمن هنا في التجسيد على الشاشة. إن ألوف، وناعوموف ليسا مجسدين على الشاشة بصورة عامة. تذكروا عملهما على كتاب ن. اوستروفسكي "كيف سقينا الفولاذ" – هناك تجسيد على الشاشة أيضاً، مفهوم في المعنى التقليدي، ولم يكن هناك "إنعاش" للكتاب. وهكذا، وكأنه لم يكن هناك أي أساس للشك في أن ذلك العمل عميق ومقيد، وضروري، لأن العبودية المعنوية، والمداهنة، وصلت إلى حد المبالغة، والليبرالية التي تميل إلى رؤية كل شيء بصورة زاهية، والدماثة، والبلاهة، وضيق الأفق لم يتم

التخلص منها، ويجب النضال ضدها بكل ضراوة، وعنف، وقوة. وهكذا من المستحيل اعتبار هذا الشيء دون عنوان بأي حال من الأحوال.

لن أعرض مجاملة طويلة. إن ألوف وناعوموف لا يحتاجان إليها. إنهما يعرفان قيمتهما، والطلب منهما يسير بصورة ناجحة.

إن أخوتنا الإخراجية، وحسب تقليد سينمائي غريب وقائم عندنا قد اعتادت على تقسيم المخرجين إلى أساتذة، ومحاربين قدماء (ضحك) – هذه مقولة مسؤولة جداً، وينتمي إليها أكثر من نصف الموجودين، وبعد ذلك يأتي الجيل الوسط – هنا أيضاً صيغة غريبة لحد ما، ثم المخرجون الشباب بعد ذلك وغيرهم. لقد نسب الجميع هنا دون اتفاق، ألوف وناعوموف إلى طائفة الأساتذة.لم يدخلا إلى طائفة المحاربين، ولكنهما بقيا – أستاذين. ومع ذلك، وعلى الرغم من كل ذلك، يوجد لدي تجاه عملهما عدد من الإدعاءات الجدية.

لا تشغلني تلك الحالة، فيما إذا كان دوستويفسكي موجوداً أم لا. دوستويفسكي بالطبع، لأنه مؤلف "الفكاهة الخبيثة" وفكرته قرئت وأظهرت بوسائل السينما، لكن ما ينقصني في الفيلم هو اللون الأبيض، ذلك اللون الأبيض نفسه، الذي يستوعب التوافق اللوني المعقد جداً. هل يوجد ذلك اللون عند دوستويفسكي؟ حسب وجهة نظري، هناك دائماً كلمات أخرى، وهناك إيمان غير إنساني ولا معنى له من حيث القوة في الروح الإنسانية. يمكن تفسير هذا الإيمان بصورة حرفية أكثر أو أقل، بالاستثناء على الأبحاث الدينية الصوفية، المميزة بالنسبة لكل إبداع فيودور دوستويفسكي والتي انحصرت في نهاية المطاف في البحث عن الله كروح، كشيء ما يستطيع وحده أن يسوغ كل الوجود الفظيع للإنسان على الأرض المرعبة. إذا تم حذف ذلك من عند دوستويفسكي فإنه لا يصبح دوستويفسكي. إنني لست خبيراً كبيراً في كاتبنا هذا الكبير، لكن خلافاً لذلك فإنني سأقرأه دون أن أتعلم منه شيئاً.

إن ذلك موجود، بصورة طبيعية في "الفكاهة الخبيثة" أيضاً بنطاق محدد. ربما ظهر هذا عند ألوف وناعوموف في صورة الأحدب: هذا الشخص، الذي يتحدث عن نفسه، مختفياً تارة، وظاهرياً تارة أخرى في مكان ما على حاشية اللقطة، كمرافق لحفلة الزواج هذه النتنة والقبيحة من جميع الزوايا.

لكن، حسب رأيي، لم تتم مراعاة التناسب. إنني لست ميالاً إلى النظر هنا إلى شكل فني مبالغ به فقط وإلى منظومة الأقنعة. إنني واثق بصورة كاملة، أن ذلك لا يظهر دوستويفسكي بصورة عامة.

أعتقد، أن ألوف وناعوموف يجدان هناك، حيث تم التفكير بصورة غريزية أو بعمق – لا أعرف – منفذاً صغيراً، وشقاً طفيفاً، ينفذ منهما حوار الرقة المبالغ بها، وهناك يظهر دوستويفسكي حالاً. إنهما ما إن يدخلا في روتين معروف للبناء المبالغ به لكل منظومة الصور، حتى يصبح دوستويفسكي أقل فأقل. لقد أيقظتني بعض الشيء تلك الحالة، التي يسقط فيها برالينسكي مباشرة في جو المبالغة المتكون. إن ألوف وناعوموف قد تسرعا في توزيع الألوان. وإن حائط المبالغات ينهار مباشرة، والمشاهد لا يملك إمكانية الدخول التدريجي إلى هذا العالم الذليل، والكئيب، لكن الضيق الأفق والكريه.

لا يوجد في الفيلم تراكم تدريجي للأهواء ولا تظهر بسبب ذلك رأفة تجاه فقدان الأمل التراجيدي لليبرالي السابق من نظام الأشياء ذاك.

ذلك هو إدعائي الرئيسي.

في غضون ذلك إن مسألة الرقة، حسب وجهة نظري، هي هامة بصورة استثنائية، بصرف النظر عن أن الحديث يجري عن دوستويفسكي أو عن أي كاتب ما آخر.

هل يمكن أن يولد جو من الثقة بين الفنان والقارئ (المشاهد) خارج عنصر العطف؟ أعتقد أنه لا يمكن. إن العطف ضروري. وبصورة أدق، هذا عطف، لأن الرقة بالنسبة لي ليست سوى تساهل، أما العطف – تجاذبات الأهواء – التي تكشف الفنان أمامي في أي شكل – من المبالغة الفنية حتى الدراما العاطفية.

لذلك فتشت بنهم في الفيلم عن عناصر العطف، وعندها وجدتها في روح هذه الفتاة الحدباء المنسية، سموها ما تشاؤون...

(ف. ن. ناعوموف. جاليكا...)

....عندئذ أصبح كل شيء واضحاً تماماً بالنسبة لي، وأن أمامي فيودور دوستويفسكي لأنه تكمن في هذا العطف بالنسبة لي العبقرية الفريدة لدوستويفسكي، وهو بذلك نادراً ما يختلف عن سالتيكوف – شيدرين، الذي كان غير ملزم مطلقاً بالعطف حسب قانون إبداعه وشعوره.

(ف. ن. ناعوموف. هذه الحدباء بالذات هي غير موجودة في قصة دوستويفسكي، لقد ألّفناها....)

هكذا أقف تجاه هذا العمل، أكرر – إن حداثة إخراج دوستويفسكي كما أرى، قد تمت البرهنة عليها باهتمامنا المشترك بها. أعتقد أن المشاهد ليس أقل اهتماماً بها. ربما، ستكون هناك ملاحظات انتقادية كثيرة، وكلمات غاضبة، لكن ستكون هناك على ما أعتقد أعداد كبيرة من الناس المهتمين والشاكرين.

تم إخراج الفيلم، ويجب التحدث عنه كواقعة تحققت. إن هذه المسألة بالنسبة لي لا تخضع للنقاش .

لن أفكر هنا بهذه أو تلك من الحالات، التي كان يمكن القيام بها بصورة أخرى، بما أنني لا أعتبر نفسي محقاً بالتدخل في مجال الانطلاقات الفنية.

إنني أوافق في ذلك مع ا.ا.آنيكست. لكن الانتقاد يملك الحق بملاحظات محددة، وإلا فإنه يكف عن أن يكون نقداً.

لذلك هناك بعض الآراء فيما يتعلق بالتفاصيل، التي لا تبدو بالنسبة لي ضرورية في هذا العمل. ليس من الضروري إجلاس الجنرال على المستعملة الليلية. لا توجد حاجة كبيرة أيضاً في أن يتبول ثلاثة حوذيه. شيء ما واحد... (ضحك)

فيما يتعلق بأن ذلك هو من طبيعة الناس، فهذا لا يثير أي شك بأي حال من الأحوال ما داموا أحياءً بدرجة ما... (ضحك). ولكن العمل من ذلك الحدث الطبيعي واقعة جمالية غير ضروري البتة، هذا لا يعني أن خادمكم المطيع لا يتصف بالترفيه عن النفس باستطرادات في الفن. سأقبل هذا قدر ما تريدون!. لكن ليس في سياق الحديث الحالي.

ها هم سائقو العربات...

(ف. ن. ناعوموف. سائقو العربات – حسناً. لكن من الضروري إجلاس الجنرال على المستعملة، وليس لأجل أن يستطيع قضاء حاجته. كان يجب على دوستويفسكي إجلاس الجلالة على المستعملة. ونحن لم نصور المستعملة، وإنما صورنا الجنرال بلقطة قريبة...)

لو لم تصوروا حتى تلك اللحظة من جميع العروش، لكانت المستعملة، كنوع من التوازن جيدة، لكنه عندكم أدنى من المستعملة منذ فترة طويلة، والمستعملة تعلوه مثل الجلجلة.

ما هو موقفي تجاه فيلم ألوف وناعوموف؟ إنني أعتبر، أن حقيقة ظهور هذا الفيلم – هي واقعة تقدمية بصورة عميقة في الحركة العامة لسينمانا الوطنية. وفيما يتعلق بأن ألوف وناعوموف قد باشرا هذا العمل، فلهما الشرف والمديح. لو أن كل ما جرى الحديث عنه هنا، سيساعدهما على عمل بعض

الاستنتاجات الخاصة بهما، فإن ذلك حسب اعتقادي سيزين فقط وعلى حد سواء حياة اتحادنا، وحياة هذا الفيلم.

اليوم الثاني للجلسة

ا.ي.نوفوغرودسكي. كنا قد أعلمنا البارحة قبل بداية النقاش أن فيلم "الفكاهة الخبيثة" قد تم قبوله من قبل اللجنة الحكومية واقترح علينا في حلقة رفاقية مناقشتها من جميع الجوانب.

في غضون ذلك وفي سير النقاش قدم بعض الخطباء المسألة على الشكل التالي، وكأن لدينا هنا اجتماع استشاري ما حول مسألة فيما إذا كان يجب إصدار هذا الفيلم. إنني مقتنع، أنه لو كانت المسألة قد طرحت منذ البداية، لكان النقاش قد ذهب في اتجاه آخر، ولدقق كل واحد موقفه.

لذلك أريد أن أسأل: هل هذا النقاش إبداعي أم استشاري؟!.

ل. ا. كوليجانوف. أعتبر من الضروري إعادة نقاشنا إلى مجراه الأولي. أكرر: إننا نناقش هنا عملاً جديداً لألوف وناعوموف لأن الفنانين يستطيعون ويجب أن يناقشوا عمل الفنان.

إذا كان سيحدث شيء ما للفيلم، فإننا سنناقش ماذا سيحدث معه. لذلك فإن الهرج السقيم الذي ظهر هنا، عندما تترافق الملاحظات الانتقادية، بهدير عدم الاستحسان، وحماسة الدفاع تثير عاصفة من التصفيق، يمكن للانتقاد الذي لا أساس له أن يضر بالفيلم فقط.

ا.ا.ألوف. أستطيع أن أقدم جواباً على سؤال نوفوغرودسكي: أن المجموعة لا تملك معطيات حول قبول الفيلم .

يو. ب. ييغوروف. أيها الرفاق، إن وثيقة قبول الفيلم قد تم توقيعها. وفي عداد من وقع ي. د. سوركوف. إن الوثيقة الآن توجد في المرحلة العادية حيث تأخذ مسارها. ولأجل ذلك، كما تعلمون، من الضروري الوقت. وهكذا فإن هذا السؤال هو بالكاد سؤال مبدئي... (ضجة في القاعة)

غ. ب. مارياموف. إذاً فهذا خبر سار... سنتابع.

ا.م. توركوف. لقد ظهر عندي إحساس، بأن لدى جميع الحاضرين يوجد دوستويفسكي الدقيق مثل المقياس الملصوق على الفيلم .

إنني واثق بأن هذا الدوستويفسكي النموذجي لا يوجد. لذلك فإن أول ما يتم تطلبه منا هو- هذا الاحترام لمحاولة الفنانين رؤية دوستويفسكي بعيونهما.

عندما سأل ي. د. سوركوف: "إلى أين نقود دوستويفسكي"؟ - تألمت من الصيغة الواحدة. لا أخفي –لقد أصبح الأمر مريعاً. لقد مثل دوستويفسكي أمامي على شكل عنزة ربطوا قرنها وجروها وراءهم بحبل.

لم يتم الحديث عن الشعب تماماً في قصة دوستويفسكي وفي الفيلم، وإنما تم الحديث عن خليط معقد من الموظفين، والبرجوازيين الصغار من مختلف الأصناف، والذي كتب تشيرنيشيفسكي عنه: "لا تضموا إليهم الشعب، ولا تحاكموهم، كأنهم هم الشعب القادر على كل شيء، والجدير بكل شيء.

إن مبادرة النشاط الشعبي ليست كامنة فيهم، إنهم كأشباه الناس في فئاتنا الاجتماعية، وهم يسبحون في مجرى التيار.... (أية كلمات رهيبة للديمقراطية الثورية!)... يسبحون في أي جانب (طرف)، وإلى أي مكان تهب الريح فيه. لكن دراستهم في ذلك هامة، لأنهم يشكلون جمهور الشعب البسيط، وكذلك جمهور فئاتنا". إن هذا الجمهور بالذات بما في ذلك عام ١٨٦٢، حين كتبت القصة، قد طلب أثناء الإعدام المدني لأبروتشوف شنقه وقدميه إلى الأعلى، وعندما حمل الجلاد البلطة فوق رأسه، انفجر بقهقهة مريعة.

وبعد عام، وفي المكان نفسه، كان يقف تشيرنيشيفسكي، وحوله كانت تغلي كذلك الضغائن والأحقاد.

واليوم إننا نشاهد "الفاشية العادية" – فمن نرى في مشعل الموكب؟ كل أولئك المشوهين حليقي الشعر، والعبيد.

لقد قال ا. فرانس في وقت من الأوقات، إن الدرس التاريخي الرئيسي يكمن للأسف، في أنه لا أحد يستخلص منه الدروس. تعالوا لننهي هذه التقاليد، كي نقف ونحن مسلحون بالماركسية على أرضية الحقيقة التاريخية الواسعة والشجاعة، دون إغماض الأعين عن الحالات المعتمة لماضينا، لأجل أن لا تظهر في حاضرنا.

ربما، لا أرى، وأنا واقع تحت الانطباعات الشديدة عن الفيلم، أية تفاصيل غير ناجحة. لكنني أتصور، أن ألوف وناعوموف قد باشرا بهذا الموضوع الصعب، وقد استطعنا إيجاد الحلول له حسب موهبتهما الكبيرة، تكمن في ذلك مأثرتهما. إن عملهما الوطني بالنسبة للكثيرين، والكثيرين جداً يجب أن يصبح مثالاً.

ا.ا. بيلكين. إنني لست ناقداً بالذات ولست سينمائياً. إنني اختصاصي في دوستويفسكي – هنا يسمون ذلك هكذا كما أعتقد.

إن كلمة ي. د. سوركوف أظهرت إحدى النزعات غير الجيدة وذكرتني بكلمة الرفيق يرميلوف، التي ألغي بعدها في الجامعة المنهاج الخاص بدوستويفسكي. إنني لا أقصد كتاب يرميلوف عام ١٩٥٦، حيث يبرهن أن دوستويفسكي – إنساني (ضحك)، أما في ذلك الكتاب الصادر عام ١٩٤٦ فإنه يبرهن، أن دوستويفسكي – غير إنساني. ينتابني الشعور بالخجل، أن التهديدات تدوي في عام ١٩٦٦ من جديد: بأن دوستويفسكي ليس رجلنا.

الآن، ومن حيث الجوهر "الفكاهة الخبيثة". لقد تكلموا هنا الكثير، لكن ما هو بالفعل، فإنهما اعتمدا على المؤلف قليلاً.

أولاً، إن دوستويفسكي كتب بصورة فاضحة، تحدث الفضائح في كل عمل من أعماله، وتحدث معه أيضاً الفضائح. وهذا ما هو لدينا الآن. اصغوا، إلى ما يتكلم به خصوم الفيلم: هذا ليس دوستويفسكي، لأن الحب تجاه الإنسان لا يوجد هناك. أما أنصار الفيلم فإنهم يجيبونهم: هذا دوستويفسكي، الآن هؤلاء الناس لا يحبهم. إذا قرأتم مقالات ميخايئلوفيك وغيره التي كتبت عن دوستويفسكي في أعوام الثمانينات من القرن التاسع عشر، فإنكم ستكتشفون هناك القصة نفسها. إن وجهات النظر المتناقضة لدوستويفسكي كانت دائماً. إذن، إن دوستويفسكي هو متناقض في حد ذاته، وكل يجد فيه لأجل نفسه قوى التماسك.

ثانياً. أريد أن أتحدث عن شاعريته. وأن أجيب من هذا الجانب عن السؤال التالي: هل هذا دوستويفسكي أم لا، مع أني أكرر، إن دوستويفسكي هو متعدد بصورة استثنائية. إنني مستعد للتأكيد، إن من المستحيل الاقتراب من "الفكاهة الخبيثة" كعمل الأمر الرئيسي فيه – هو الرأفة تجاه الإنسان. إذا قلنا، إن دوستويفسكي المؤسس في هذه القصة على الفضيحة، أراد أن يشد أحداً ما بالشفقة، فإن ذلك سيكون مريعاً. إن هذا لا يشوه دوستويفسكي فقط، لكن سيضعنا معكم في حالة مواربة من وجهة النظر الأخلاقية. على من نشفق؟ هل على الجنرال برالبنسكي؟ أم على هؤلاء الموظفين، الذين يعملون لمن يتزلفون ويداهنون لهم؟ اعطوا السلطة لبسيلدونيموف فماذا سيكون؟! لست موافقاً أن أكون أخاً لبسيلدونيموف أو مليكوبيتايف.

لقد تحدث المتدخلون: البطل الإيجابي – الضحك أو البطل الإيجابي – هو الغضب.... إذاً، هذا عمل هجائي، وقسم من الأسئلة يسقط بنفسه.

وأيضاً فيما يتعلق بالشفقة: ها هو بيريف أيها الرفاق يعتبر، أن حفلة الزواج بالنسبة لأي شخص، وخصوصاً الفقير – هي عيد. لكن من، وكيف له أن يعلم أن زواج ناستاسيا فيليبوفنا – ليس عيداً، وإنما تعاسة .

إن معظم أعمال استروفسكي تبنى على أن الناس يتزوجون ليس بناء على الحب، وإنما من خلال الحساب النقدي، وفي ذلك تكمن تعاستهم. كيف يمكن التحدث، أن الزواج في إبداع دوستويفسكي – عيد؟

سأورد، في العودة إلى شاعرية دوستويفسكي أحد آرائه حول، أن ابتذالية الظاهرات والنظرة البيروقراطية إليها لا تعتبر واقعية، وإنما على العكس. إنه يكتب ".....إن ما تسميه الأغلبية خيالياً واستثنائياً تقريباً، فهو بالنسبة لي، يشكل أحياناً جوهر الواقع نفسه.

هذا هو أسلوبه. لكن فضلاً عن ذلك، إن دوستويفسكي كان يملك روحاً خيالية، وقد كانت عنده مبالغة فنية. أما في "الفكاهة الخبيثة" – فتوجد مبالغة فنية هجائية.

هل يوجد عند ألوف وناعوموف هذه المبالغة الفنية الهجائية؟. أجل يوجد. هل صحيح إن هذه المبالغة الفنية يمكن أن تكون رائعة؟ كلا، ربما أنها دميمة فقط. وهذا هو السبب في أنني أتكلم، إن هذا هو دوستويفسكي، على الرغم من أن بعض الجوانب مرئية بصورة مختلفة.

إن المخرجين، بالإضافة لذلك قد شعرا ونقلا إلى شاعرية دوستويفسكي ثانية – لن أتعب نفسي بالأمثلة – يكفي تذكر حلم راسكولنيكوف. إن الأحلام هي مغايرة تماماً عند الكتاب الآخرين.

والآن، ما يتعلق بكافكا، إن كافكا الآن "لا يفزعني". لا يجب التحدث: كيف، استغلوا كافكا كفزاعة! آنذاك حتى دوستويفسكي كان يجب اتهامه بالكافكاوية. تذكروا حلم ايبوليت في رواية "الأبله": لقد حلم أن غولاً ما غير موجود – " إنه أسمر داكن وزاحف متذلل برأس طويل له أربعة فروع،....،

الخ". هذا دوستويفسكي. ولدى كافكا؟ لقد استوعب مؤلفا الفيلم شاعرية دوستويفسكي نفسه. وإذا أردنا أن نحصل على دوستويفسكي، فها هو أمامنا.

لقد تكلموا هنا، إنه أعطاهم ما يدهش بهذا الغول .

وكيف يمكن أن يكون غير ذلك؟!

وهكذا هل سنستاء أن الجنرال يجلس على مستعملة؟ هذه فضيحة، إذا مثلنا الجنرال على مستعملة. ولكن هذه الفضيحة ضرورية له، وضرورية لدوستويفسكي... هؤلاء الناس – أغوال. لقد أثاروا مشاعر العبودية في داخلي.

ولو أثاروا فيّ الشفقة، لقلت، أن هذا ليس دوستويفسكي أولاً وثانياً أن تلك ليست ديمقراطية ثورية، إذا تم قياسه بمقياس القرن التاسع عشر.

واسمحوا لي أن أنهي بأحد الاستشهادات لتشوسير. أعتقد، أنهم حققوا هذا الاستشهاد:" على الأرض القديمة يولد كل يوم قمح جديد، ومن الكتب القديمة، مثل الأجل يأتي، تلد المعرفة شيئاً جديداً".

لقد استطاعا من الكتاب القديم إعطاء هذه المعرفة الجديدة في أطر شاعرية دوستويفسكي .

لذلك أفترض، أن هذا الفيلم – هو مكسب، رغم أن غياب المعايير كان عند دوستويفسكي، وهما معه يشتغلان على هذه المسألة.

م. يو. بليمان. أيها الرفاق أعتقد، أن هناك مسألتين أساسيتين في نقاشاتنا: هل يعتبر فيلم ألوف وناعوموف دوستويفسكياً وليس تلفيقاً على الشعب – وقد حلت هذه المسألة بسلامة. إن المسألة تكمن في أننا، نفقر واقعيتنا الروسية، ونحن نغمض الأعين على خط الهجاء والشر. وفي غضون ذلك من المستحيل الاستغناء عن غوغول وساليتكوف– شيدرين، وبدون

دوستويفسكي، وأخيراً دون سوخوفو – كوبيلين – أيضاً ولن يكون الكاتب الأخير للأرض الروسية.

تبين أن شاعرية دوستويفسكي قريبة من ألوف وناعوموف وهذا من المهم التأكيد عليه .

ولكان غير صحيح، وغير عادل وغير مفيد التحدث بالنسبة للمؤلفين، وللفن، أن كل شيء في الفيلم بارع وعظيم. توجد أمكنة مهملة، ولكن لا يعني ذلك، أنهما لم يتحركا إلى الأمام على طريق معقد وشيق، قد اختاراه، ولم يقدما لنا عملاً، يغني تصورنا عن إمكانيات السينما في الدرجة الأولى. لأننا إذا كنا نرى دوستويفسكي إلى الآن بمنظور مسطح، أملس، فنكون هنا قد انغمسنا في عاصفة دوستويفسكي الحقيقة، حسب وجهة نظري. وخلال ذلك يجب علينا أن نكون شاكرين لهما.

س. غ. ناغورني.هناك بعض الكلمات، التي لا توجد بعد سماعها أية رغبة، للتحدث بنقد ودي للعمل، الذي قام به رفاقك. إن تلك الكلمة قد تلفظ بها مرات عدة سوركوف الذي تم التنويه به. ومع أن حكمه من حيث المحتوى مضحك: فنحن إذا تمعنا الأمر بصورة جيدة، فسيصبح واضحاً، أن هذين الإنسانين المحترمين جداً من قبلي، يعرفان بصورة أكبر، عن حياتنا، عبر المنظور الذي نظرا فيه إلى دوستويفسكي، من كامو الغامض بالنسبة لنا. لكن تلك الأحكام تنطلق من الخارج، وعواقبها لا يمكن ترميمها. هناك الكثير من الأمثلة، لكن وكي لا نسير بعيداً، لنأخذ ألوف وناعوموف، اللذين اتهموهما بالمسالمة بسبب فيلمهما "السلم القادم". من سيستطيع اليوم أن ينطق بهذا الحكم بجدية؟! لكن ماذا كلف هذا الحكم لألوف وناعوموف ولفيلمهما، الذي لم يتح له العرض من حيث الجوهر، وفي نهاية المطاف ما هو الثمن الذي دفعه الفن عندنا .

لقد شعرت بعد أن شاهدت فيلم "الفكاهة الخبيثة" بالحاجة لإعادة القراءة لقصة دوستويفسكي واكتشفت، أنه لا يوجد في القصة الكثير مما في الفيلم، لا يوجد فيه تشابه لبسيلدونيموف والذبابة، ولا الشخص، الذي يلعق الحساء، وأخيراً الفكرة الرئيسية، التي تدوي عندكم على قف – لقطة لبسيلدونيموف في النهاية، وحول حاجة الإنسان للتلذذ بالعبودية.

إن هذه الفكرة، التي هي هامة بالنسبة لكما لا تعجبني شخصياً لا في الفيلم، ولا عند دوستويفسكي. وها هو هنا يبدأ نقاش بيننا، لكن النقاش له طابع ذاتي بصورة استثنائية.

أعترف، إن الهجاء يعجبني قليلاً بصورة عامة، وتعجبني الفكاهة أكثر. وأفكر، أن التكثيف، وعملية المبالغة، اللذين أنجزتموها بصورة موهوبة، لا تؤدي فقط إلى المكتسبات، ولكن إلى الخسائر أيضاً بصورة حتمية. بيد أنكما أحرار في اختيار وسائل التجسيد الفني لأهدافكما.

أو على سبيل المثال، الشعور بالقياس، إنني لأستطيع القول، إنكما قد غاليتما حسب ذوقي في بعض الأمكنة، لكن لن أتطرق لذلك، لأنني أفهم، أن الشعور بالقياس- هو ذلك "القليل، القليل" نفسه الذي يميز فناناً عن آخر.

لعل، الحكم على مؤلف الفن يجب أن يتم في ذلك الانفعال، الذي يثيره العمل عند المشاهد. وأنا كمشاهد، شعرت بالكراهية العميقة تجاه العبودية، وبالرغبة في الدفاع عن الكرامة الإنسانية، والدفاع عن حق الإنسان، أن يكون إنساناً.

إنها مهمة وطنية بالمعنى الأسمى للكلمة قد تم تنفيذها من قبل المؤلفين بصورة قوية، وإن كل ما تحدثناه، هو من حيث المحتوى نقاش متعلق بالذوق.

وأعتقد، أن الفيلم، الذي يثير تلك المشاعر، لا يمكن أن يتعرض للشك. إنه ضروري بصورة استثنائية.

ا.ي.ريكيمتشوك. إن حديثنا، كما يبدو، يسير نحو النهاية، لأنني أخاف، أن يكون هناك تكرار في كلمتي. سأسعى أن أوجز. إن الحديث حول هذا الفيلم قديم. كنا نناقشه في اتحاد الكتاب الإبداعي وكذلك مع العاملين السينمائيين في "موسفيلم". وقد ظهر بعد ذلك نقاش رصين وساخن في مكتب المجلس الفني للأستوديو – وبالمناسبة، التقرير المفصل حول ذلك قد طبع بنسخ كثيرة في موسفيلم مع جميع الآراء، بما في ذلك وجهات النظر المتطرفة.

وها نحن لليوم الثاني هنا.... إنني مقتنع، أن مؤلفي الفيلم يملكان الحق مع دوستويفسكي بالكراهية... وأنا خلافاً لبيريف، لا أناقش بذلك تصوير هذا الوسط، لاسيما أنه يطابق المصدر الأصلي الأدبي.

لكنني أعتقد، أن موهبة ألوف وناعوموف تملك عقب أخيل الخاص بها والذي يكمن في التوق إلى التخيل التلقائي العفوي (انتعاش، وضحك) – اعذروني على هذه العبارة.... – إن هذا ، عندما لا يستطيعان أن يردعا الانفجار العفوي للصور (ضحك) وعندما يظهران تحت سلطته...

أعتقد أنه يجب على ألوف وناعوموف اللذين ارتفعا من شابين إلى أستاذين البارحة قبل أي شيء أن يصبحا أكثر صرامة تجاه نفسيهما.

ولدي رغبة أيضاً في أن لا يوفرا أي جهد وأن يشتغلا على الفيلم قليلاً أيضاً، على الرغم من أن ي. د. سوركوف يعتبره التعبير الكامل عن فلسفة ألوف وناعوموف، وعلى ما أعتقد لذلك بالذات وقع على عملية القبول...

والآن عدة كلمات عن أمر آخر. إن مجلة "كروكوديل" نشرت في أحد أعدادها الأخيرة نكتة لاذعة، أن مجموعة "اندريه وريليف" نظمت حريقاً في

كاتدرائية اوسبينكي. واقعة غير مريحة، والخسائر نتيجة الأضرار التي أصابت القيم التاريخية ستعوض. لكنني استأنف دعواي لهيئة رئاسة اتحاد سينمائيي الاتحاد السوفييتي في مجال الدفاع عن القيم الوطنية لفننا وأدبنا بالارتباط بما أعده بيريف فيما يتعلق بتجسيد "الأخوة كرامازوف" على الشاشة.

إنني مقتنع تماماً، أن كلمة بيريف البارحة كانت تشهد على عدم استعداده الكامل للعمل على هذا الكتاب. إنني لا أرغب أن يحقق هذا المأرب، رغم شعوري بالحب الكبير تجاه بيريف.

ف. ن. ناعوموف. إنني لا أريد أن أتكلم وأحذّر، أن كلمتي ستكون ذات طابع أكاديمي صرف.

بدت لي كلمة غيراسيموف شيقة، لكنها خلافية بصورة استثنائية، وفي كل الأحيان، إنني مع ألوف نتشبث بالموقف، المضاد بصورة مباشرة. وفي ذلك، كما أعتقد، الإمتاع في حديثنا.

إن الحديث يجري عن ما يسمى "الإنسان الصغير" في أدبنا الكلاسيكي. إنني أرغب الآن أن أتقاسم معكم إحدى التجارب المثيرة، التي قمنا بها. إن هذه التجربة تكمن في مايلي. لقد أخذنا "معطف" غوغول ("الفكاهة الخبيثة" قريبة من نظرتنا مع ذلك، ومن غوغول، وليس من سالتيكوف – شيدرين، كما يعتبر مستشارنا) وأجرينا تحليلاً مقارناً مع قصة دوستويفسكي.

تذكروا آكاكي آكاكيفيتش، وتذكروا رتبته. إن رتبة آكاكي آكاكيفتيش هي – رتبة من الدرجة التاسعة – (حسب رتب ما قبل الثورة). رتبة بسيلدونوف – موظف، لا يملك رتبة. هل صحيح أنكم تفكرون، أن دوستويفسكي لم يكن يعرف رتبة أدنى. لقد عرفها. لكنه كتب: موظف لا يملك رتبة.

أعيروا انتباهكم إلى ثيابهما، لباس رسمي. تكرار حرفي تقريباً:

"...اللباس الرسمي عنده لم يكن أخضر، وإنما بلون أشقر – طحيني.. وقد كان يعلق دائماً بلباسه الرسمي شيء ما: إما قطع حشائش مجففة، وإما سلك ما..." (هذا غوغول حول آكاكي آكاكيفيتش).

وهذا ما يكتبه دوستويفسكي عن البزة الرسمية لبسيلدونيموف: لقد كان في "بزة رسمية مستحيلة" و "لديه تحت ياقة البزة الرسمية أعشاش تنتج البق". "كانت الرئاسة تتوجه إليه بالسؤال التالي: متى استحم لآخر مرة...".

من الواضح تماماً، أن لدى غوغول تعاطف تجاه آكاكي أكاكيفيتش. أما لدى دوستويفسكي – فصرامة فقط. إنني مقتنع في ذلك بصورة مطلقة. لأنه من المستحيل كتابة أن "عنده تحت ياقة البزة الرسمية أعشاش تولد البق" هي كتابة متعاطفة. ووجهه كان " حزيناً جداً، ونظرته كانت كريهة بالحد الأعلى، وحتى مقرفة بصورة مثيرة"، حتى أنه لم يكن يحصل على مكافأة بـــ١٠ روبلات. قارنوا – إن معطف آكاكي آكاكيفيتش يفوز على الرغم من كل شيء، أما عند بسيلدونيموف فإن الحلم فقط اعتبر بطريقة ما أنه يشكل معطفاً صغيراً. هذه التجربة – المقارنة تتحدث عن الكثير.

إن عالم النفس العظيم فيودور ميخائيلوفيتش دوستويفسكي لم يقل عملياً أي شيء عن العالم الداخلي لبطله بسيلدونيموف. كان يمكن أن يقول الكثير جداً. لكنه سمح أن يقول فقط ما يلي (وهذا بالنسبة لنا يستحق الاعتبار بصورة استثنائية). لقد قال: "لا أعلم هل كان يفكر بصورة إيجابية) وهل كان يبتكر منظومات، وهل كان يحلم بشيء ما؟ لكن وعوضاً عن ذلك كانت تتشكل فيه عزيمة ما غريزية وغير واعية لشق الطريق من الحالة الرديئة".

هذه هي كلمات دوستويفسكي تدوي بالنسبة لنا مع ألوف كنبوءة متوعدة. ومن المستحيل عدم فهم ذلك. إن بسيلدونيموف شخص رهيب خلافاً عن آكاكي آكاكيفيتش المسكين.

إذاً، لقد حددنا الفارق. سأسير لاحقاً. ربما لا يجب أن أشرح لكم، ياايفان الكساندروفيتش، ما هي الشيغولوفية (الشيطان)؟ إنني أعتبر، أن بسيلدونيموف مرتبط مع شيغوليف: إن الشيغوليفية – ظاهرة تمتلك ارتباطاً عميقاً مع الفاشية، والعبودية. إنني أرى، كيف أن "البسيلدونيموفية" قد تطورت من حالة بدائية وتحولت، واشتدت، وهبطت في قرن آخر، في بلاد أخرى ووقفت بثبات على قدميها على هيئة الفاشية والتعصب.

(ي. ا. بيريف. أوافق)

يقترح ايفان الكساندروفيتش علينا بعد ذلك أن نشفق وأن نحب هذا الإنسان. وسأقول لكم في هذا المجال، إن الإنسانية قد دفعت ثمن هذا الحب. وليس فقط هذا الحب، وإنما حتى التسامح.

إن علاقة المؤلف تجاه هذا "البطل" واضحة، وجلية. أعتقد، من غير الممكن ببساطة النقاش في مسألة كيف ينظر دوستويفسكي إلى بسيلدونيموف.

س. ا. غيراسيموف. إن كل ما تتكلم به – صحيح. لقد كررت هذه الفكرة أنا أيضاً، وأنا أقارن برالينسكي الشبعان، والبدين، والذي يتجشأ مع كل غباوته الليبرالية ومع عالمه المحيط السافل – مع بسيلدونيموف. لكن تخرج من هنا أيضاً كما أعتقد إحدى الأفكار الكبيرة، وهي أن برالينسكي هو من يقود في هذا العالم، وليس بسيلدونيموف.

ف. ن. ناعوموف. لكن "مكتوب على جبين" بسيلدونيموف، أنه سينتصر.

س. ا. غيراسيموف. إنها ستكون تراجيديا بالغة العظمة.

ف. ن. ناعوموف. صحيح تماماً.

س. ا. غيراسيموف. وإن ذاتية هذه التراجيديا، وخالق هذه التراجيديا هو برالينسكي. هنا يكمن الجوهر.

ف. ن. ناعوموف. وهذا صحيح بالمطلق. ليس عندنا خلافات في هذه المسألة.

لقد لامستم الآن، سيرغي أبوللينارييفيتش القسم الثاني من القضية. لقد تحدثت كيف نفهم ذلك، أما الآن –كيف تم التعبير عن ذلك في الفيلم، إن هذا جانب هام جداً أيضاً من المسألة.

يشيعون في علم نقد الفن مصطلح "الإنسان الصغير". وإنني لأدرج بالإضافة لهذا المصطلح مصطلح "الإنسان المريع". ولن نحبه، مهما نادى بذلك ي. ا. بيريف.

الجانب الثاني من القضية: كيف يمكن إظهاره، وكيف تم تصويره؟

هنا لدي عدم توافق مع سيرغي ابوللينارييغيتش، الذي لام الفيلم بسبب غياب تفاصيل السلوك الإنساني، وواقعيتها.

س. ا. غيراسيموف. لقد تحدثت فقط عن تتابع تراكم الأهواء.

ف. ن. ناعوموف. لكن كان هنا لوم واضح بسبب بسيلدونيموف. اسمحوا أن أقرأ لكم استشهاداً واحداً. تذكروا، أن غوغول قد أنصت بصدد جميع مؤلفاته.

وهذا ما يكتب عنه روزانوف، الذي لا يعتبر، كما هو معروف ناقداً تقدمياً بصورة خاصة. وإن التقدمي ي. ا. بيريف ينضم إليه في كورس واحد.

يكتب روزانوف عن غوغول:

"إنه لم يعكس الواقع البتة في أعماله، ولكنه قد رسم بمهارة مدهشة فقط عدداً من الصور الكاريكاتورية عنه: إنهم يحفظون في الذاكرة هذه الصور الكاريكاتورية لأنهم لا يستطيعون أن يحفظوا فيها صوراً حية. في الصور الحية يوجد خليط لمزايا مختلف النزعات الخيرة والشريرة، وهي تتقاطع فيما بينها، وهي تسهل الأمور بصورة متبادلة، ولا يوجد شيء ساطع وحاد يدهشكم فيها. لقد أخذت في الصور الكاريكاتورية سمة واحدة للطبيعية الإنسانية، وتعكسها الشخصية فقط – سواء تصعيرة الوجه، أو عدم طبيعية تقلص الجسم". وبعد ذلك. "لقد نظر بعينين خامدتين إلى الحياة ورأى فيها فقط أرواحاً ميتة".

هذا اللوم قد وجه إلى غوغول.

لكن غوغول لم ينظر إلى الحياة بعينين خامدتين. إن غوغول لم يلاحظ غياب الروح، وإنما رأى الروح المتحجرة .

إن "الفكاهة الخبيثة" لدوستويفسكي قريبة جداً من غوغول.

وها أنتم، ياسييرغي ابوللينارييفيتش تضعون الملاحظات نفسها على فيلمنا، مثلما صنع روزانوف مع غوغول: غياب الوحدة السيكولوجية العميقة بين هذين الإنسانين. هذا هو الواقع بالفعل.

بيد أنه قد حدثت هنا ظاهرة فريدة – نادرة جداً في ممارسة الأدب الفني. لقد بدا وكأن برالينسكي وبسيلدونيموف قد كتبا بأسلوبين فنيين مختلفين.

من السهولة رؤية ذلك لدى الدراسة المركزة. إنكم تتكلمون، أن يفستيغنيف قد مثل دور الجنرال برالينسكي بصورة رائعة. لكننا نفهم أنه إذا أدى شيئاً ما، فإن هذا الشيء إنما هو العالم الداخلي لهذا الإنسان. إن

برالينسكي قد نسخ من قبل دوستويفسكي بصورة تفصيلية، بما يشبه الفحص الشعاعي بأشعة رونتجين، مع مجموعة تفصيلية من النوتات. أما بسيلدونيموف فقد فعل العكس، إذ بدت وصفات موجزة خارجية لا غير، والتي يمكن أن تبدو للنظرة الأولى سطحية. إن صدام هذين التناولين هو مختلف تماماً، وإن أسلوب الرسالة يثير إحساساً إضافياً بعدم تناظر الشخصيات. وكأنه يبرز دوي ثان لفكرة المؤلف- يبرز صداها. علاوة على ذلك فإنه يبني حالة عدم الترابط السيكولوجي لهذين الإنسانين في خط إيديولوجي دلالي. إنه يجد قوة فنية إضافية في حالة عدم الترابط هذه وبالفعل كان من الضروري للجنرال برالينسكي أن يبتسم لبسيلدونيموف على أقل تقدير (يصف دوستويفسكي بصورة تفصيلية ودقيقة الحالة المعنوية للجنرال)، لكن بسيلدونيموف (وهنا يستخدم دوستويفسكي أسلوب الوصف الخاطف "الخارجي")، "لم يهتز" حتى. فضلاً عن ذلك: إن بسيلدونيموف، عندما انفجر المصباح نظر إليه بـــ"بصرامة" فقط. لم يستطع دوستويفسكي كتابة ذلك دون أن يكون لديه غاية. بسيلدونيموف على مستوى واحد مع المصباح. إن بسيلدونيموف – ليس إنساناً، وإنما لحظة محددة من الطبيعة البشرية، أما الجنرال برالينسكي – فهو شخصية حية، وبداية محركة. يمكن اكتشاف ذلك بسهولة في الفيلم أيضاً: من الطبيعي، أنهم عندما يتكلمون عن يفستيغنييف، فإنما يتكلمون عن السياق الداخلي، أما عند بسيلدونيموف فهناك قناع (رغم أنه من الأدق القول، إن ذلك ليس قناعاً، وإنما جوهر الشخصية). وها هو ظننا يتحول إلى ثقة، لأن ذلك يتم تأكيده من قبل دوستويفسكي نفسه.

لقد كتب دوستويفسكي: "كان عندنا جنيان. أحدهما يضحك دائماً. طوال الحياة يضحك على نفسه وعلينا، بحيث أننا أخذنا في البكاء في نهاية المطاف.

لقد أخرج أمامنا المالكين، والكولاك، والسكان وكل أعضاء مجلس المحكمة الشعبية.

كان من المفيد بالنسبة له أن يشير إلى أن على جبينهم كانت تضطرم دمغة القرون، ونحن علمنا عن ظهر قلب، من هم، والأمر الرئيسي ماذا يسمون.

أعير انتباهكم: "على جبينهم كانت تضطرم دمغة" – يكتب دوستويفسكي في المقالة الانتقادية. "على جبينه كان مرئياً أنه سيصل إلى الطريق...." يكتب في عمله الفني. إشارة مباشرة إلى غوغول في نص "الفكاهة الخبيثة".

إذا تابعنا المقارنة، فإننا سنقتنع بسهولة، أنه في "الفكاهة الخبيثة" وجلالته في "المعطف" – "الشخصية الهامة". ثم بعد ذلك: "الشخصية الهامة صارت شخصية هامة منذ فترة قصيرة، أما قبل ذلك فلم تكن تلك الشخصية هامة" – يكتب غوغول. "أربعة أشهر فقط، وتمت تسميته بسعادتكم"، – يكتب دوستويفسكي.

"الشخصية الهامة": "صرامة، صرامة، و – صرامة" – استشهاد حرفي من غوغول وهكذا هو يبدأ. أما برالينسكي عند دوستويفسكي فينهي بالكلمات – "كلا، صرامة، فقط صرامة وصرامة".

ثمة تأثير كبير يقيني لغوغول، لكن يوجد هنا فارق محسوس. كان غوغول يملك تعاطفاً تجاه آكاكي آكاكيفيتش، أما دوستويفسكي فلم يملك ذلك تجاه أي شخصية من شخصياته. "تجارب غير مكتملة على المخلوقات، المخلوقة في سخرية".

كلمتان عن البيئة. إنني لن أورد كمية لا نهائية من الاستشهادات، والتي ستبرهن بصورة لا تدحض على بطلان المطالب برؤية الإنسان في هذه البيئة

بصورة إيجابية. يكتب دوستويفسكي، أنهم " استرسلوا في كل شيء هناك حتى النتانة". من المستحيل قول ذلك عن أناس تحبهم. لم يحبهم.

يلوموننا، بأنه لا توجد شخصية إيجابية. ولكن لا توجد تلك الشخصية عند دوستويفسكي أيضاً. هناك شخصية واحدة خلافية – هي الأم. بيد أننا لم نعتبر أن هناك إمكانية بالنسبة لنا في هذا الشيء القاسي أن لا نترك شيئاً مضيئاً. لذلك ظهرت الشخصيات، التي لاحظناها. لقد أخذناها من أعمال أخرى، ومن قصص، وروايات دوستويفسكي. سعينا أن نصنع ذلك بصورة تكتيكية. من المستحيل انتهاك التناسب بنطاقات غير ممكنة. إن "جاليكا" – هي شخصية إيجابية، مدخلة من قبلنا، – تلعب دوراً كبيراً في الفيلم. وهذا الشخص – الفيلسوف، الذي تحدثنا عنه، ربما نسيناه فقط، إنه بعيد جداً عن أن يكون قطيعاً. إنه يعبر عن تلك الأفكار، لدرجة أن على بيريف أن يخجل من تسميته قطيعاً. إنه يناقش حول الوجود والحياة الإنسانية بصورة عميقة جداً...

لن أتابع المناقشة. إننا نتفق مع الكثيرين. لكن ذلك لا يمحو ما عبرنا عنه، وربما بحرارة، لكن كلمة ي. د. سوركوف وباقتناع عميق لا تطابق روح ومستوى حديثنا في هيئة الرئاسة. إنني الآن أرغب في أن أشير إلى ذلك بشكل هادئ وبصورة أفضل.

لذلك أرغب باسمنا أن أشكر كل الرفاق، الذين تحدثوا هنا باستثناء ي.د.سوركوف فقط.

ا.ا.ألوف. إنني أستثني أيضاً ي. ا. بيريف. إن ازدراءه لكلمات من اعترف بعلاقة أخرى تجاه الفيلم، ومحاولة نعتها بأنها غير صادقة، لا تطابق كما أعتقد روح نقاشنا، ولا تتطابق مع الروح الرفاقية. لذلك في كلمات الشكر الصادق التي تلفظها ناعوموف، سأستثني منها بيريف أيضاً.

يو. ف. بونداريف. إنني لن أناقش الآن بصورة ملموسة الذين تكلموا اليوم. إننا، وحسب اعتقادي في اجتماعنا الرفيع لن نستطيع أن نجد الحقيقة، التي توفق بين الجميع، لأن من اجتمع هنا هم فنانون من مختلف الأساليب والطرائق، وبمختلف التجارب الروحية، والأذواق، وبصورة طبيعية من ثقافة جمالية مختلفة من حيث تشكلها. لذلك لدي الرغبة أن أقدم ملاحظاتي التالية بصورة موجزة.

يتم فهم دوستويفسكي بصورة متباينة من قبل الإنسان نفسه. توجد أيضاً بالنسبة لي شخصيتان لدوستويفسكي مختلفتان. وبالنسبة لـــ ي. د. سوركوف هناك أيضاً مختلف الشخصيات لدوستويفسكي. إن دوستويفسكي الأول بالنسبة لي يكتب أبطالاً، يوجدون في حالة عداء لا هوادة فيه مع العالم المحيط، وفي حالة بحث عن النفس وتأكيد الذات. بالنسبة لهذا الدوستويفسكي المسألة الأكثر رئيسية هي – الدفاع، إذا أمكن ذلك القول، عن الكرامة الإنسانية.

وهناك دوستويفسكي آخر، آخر بصورة كاملة – ذلك الدوستويفسكي، الذي يثير عند بعض نقادنا الشك الكبير. هذا الدوستويفسكي الآخر، الذي تحدث عنه هنا بيلكين بصورة جيدة، هو العجوز الدوستويفسكي. إن دوستويفسكي العجوز بالنسبة لي– هو دوستويفسكي عديم الرحمة، وقاس. إنه لا يرحم أحداً. من المستحيل التحدث هنا عنه كما نتحدث عن مغني المذلين والمهانين. إنه يمكن أن يعجبنا، ويمكن أن لا يعجبنا، ولكن ذلك الدوستويفسكي موجود هو أيضاً.

وهكذا، فمع هذا الدوستويفسكي يجب علينا أن نتعامل، لأن "الفكاهة الخبيثة" – هي بالفعل ذلك الدوستويفسكي، الذي لا يعطف على أحد مطلقاً.

ولو أن أبطال "الفكاهة الخبيثة" أثاروا لدينا العطف، لتم انتهاك ذلك الأمر الرئيسي، الذي تم تصميم هذا الشيء في سبيله.

(س. ا. غيراسيموف. ليس العطف، وإنما التعاطف.)

ليس التعاطف، وإنما يجب على العمل الفني أن يثير عطفاً ما، وإلا فإننا سنبقى باردين. أوافق على ذلك، ولكن ليس التعاطف بأي شكل من الأشكال.

ثم، والأمر الرئيسي، الذي أردت أن أقوله اليوم، لقد عبر ي. ا. بيريف في سياق النقاش في مكتب المجلس الفني للأستوديو في الفكرة العامة عن أن هذا العمل، المخرج من قبل ألوف وناعوموف، يعتبر وكأنه إهانة للشعب الروسي...

(ا.ب. ريكيمتشوك... دون كأن...)

سألطف: لأجل أن أقول ذلك، للمحترم ي. ا. بيريف كان من الضروري تحديد، من هو الشعب. لا يملك لا المشاهد، ولا بيريف أية علاقة بذلك الشعب الذي نراه على الشاشة... وهكذا، يجب التحديد في البداية.

إننا نفهم، أن ذلك يمكن أن يقال إما في حالة سعال، أو في حالة تهيج لكن الفيلم يطرح مهمته – إثارة التهييج...

إنني أفهم لماذا لدي الرغبة في استخدام تحديد موهوبين تجاه ألوف وناعوموف وللجميع أيضاً. إن المسألة تكمن هنا، في أنهما استطاعا في الفيلم ضغط القوة المحركة بالحد الأعلى. ففي الفيلم يوجد حسب اعتقادي، شهيق فقط، أما الزفير فقد حجز، بحيث يظهر الإحساس بالاختناق، والقلق، والتهيج. إن هذا ما يحققه دوستويفسكي.

وهكذا فهل دوستويفسكي هذا يخصنا أم أنه لا يخصنا؟ (ضحك في الصالة) إنني أعتقد أننا إذا كنا سنكرس لدوستويفسكي العجوز الذي يثير فينا شعوراً مزعجاً الكثير، فإن ذلك السخاء في نهاية المطاف، يقودنا إلى الإسراف الذي لا يغتفر... أليس بوشكين في وقته بأشعاره الشابة يمكن أن يبدو ليس لنا أنه ليس بوشكيننا، وتورجنيف مع بطله باراش وتولستوي في السنوات الأخيرة من حياته. وهكذا إننا بسهولة نتخلص من كل أدبنا الكلاسيكي وسنصبح مماثلين لألئك الوارثين، الذين ينثرون الذهب، لأن حمله كان ثقيلاً جداً.

وبعد ذلك، ألا نهين الشعب الروسي، عندما نتنازل للغرب وبإسراف عن حبات الذهب في ارثنا الكلاسيكي الروسي؟ هذا مالا استطيع فهمه.

ا.ف. كاراغانوف. بعد هذه الوفرة الكريمة من الأفكار والآراء، والأحكام الذكية، التي تم التعبير عنها هنا، من الصعب، عرض النظرية الأصلية لهذا الفيلم. من الواضح، أن كل فنان يقرأ كما يرى الكلاسيكية، ويبقى شيء ما في الظل، ويخرج شيء ما إلى المقام الأول، وبمناسبة هذا "المقام الأول" لدي الرغبة في النقاش معكم.

نعم، من الصحيح، أنه قيل هنا، أن برالينسكي، وبسيلدونيموف مع ضيوفهما – عبيد. وأن الجميع هنا عبيد – ، لا يعتبر ذلك نميمة في هذا الفيلم باللغة الروسية. لقد قال أحد الديمقراطيين الروس قبل نصف قرن: "الأمة الذليلة، أمة عبيد من أعلاها إلى سافلها– الجميع عبيد.

وقال ديمقراطي روسي آخر: "نحن مفعمون بمشاعر الفخر الوطني، ولهذا بالذات نكره بصورة خاصة ماضينا العبودي...."

إنني أريد بهذين الاستشهادين الرفيعين، اللذين هما مقتنعان بصورة استثنائية بالنسبة لنا جميعاً ليس بسبب أن قائليهما هما تشبرنيشيفكي ولينين، وإنما لأنهما يستجيبان لقناعاتنا، وينبذان هذا القسم من مناقشاتنا.

أجل الجميع عبيد – سواء بسيلدونيموف، أو برالينسكي. عبيد، إنهما مخلوقان من ظروف الحياة آنذاك.

لكن السلطة بأيدي من، والملكية، والظلم ومن هو المذنب بصورة تراجيدية في عبوديته – حسب اعتقادي، فإن الفيلم لا يتسع لمناقشة هذا الاختلاف في تقويم نموذجين من العبودية.

أعتقد، أن ألوف وناعوموف، اللذين ارتفعا إلى تلك المهارة الناضجة، والتي تكلم عنها بالإجماع الخطباء، وشغفوا بالقدرة الإخراجية، وبالحذاقة الإخراجية، بحيث أعاقوني من رؤية الغضب الداخلي والنقد الشجاع.

لا يبدو لي أن هناك إمكانية لإخفاء تلك الصعوبات البصرية فقط عن المؤلفين، التي اصطدمت بها، عندما شاهدت الفيلم. من المستحيل ضرب المشاهدين في الرأس بشريط من ألفين وخمسمئة متر – في مكان ما تحل تلك النجوم الحمراء، حسب سنن الوعي الجمالي للفيلم، والذي تكف لأجله إدراك ما يحدث. مهما كان التناقض ظاهرياً، فهنا بالذات، حيث كان المخرجان يضغطان ويشددان، بدت الضربة بصورة أضعف.

أعتقد، أن أحد مراكز الضعف في هذا الفيلم، يكمن في أن موضوع الليبرالية البيروقراطية والأخوة الليبرالية، التي تتمتع بنفسها، كان يجب أن يدوي بصورة أقوى. إن هذا العمل قد تم تأديته بتمثيلية حقيقية، لكن الغضب الوطني فيه قد أضعف.

بهذا أرغب بأن أنهي خاتمتي المختصرة وأن أقرب حدود نقاشنا.

تبادل الرسائل حول "العمل"

رسالة إلى

مخرجي فيلم "الفكاهة الخبيثة"

ألكسندر ألوف . وڤلاديمير ناعوموف

من رئيس لجنة السينما في الاتحاد السوفييتي

ا . ڤ . رومانوف

المحترمان ألكسندر ألوف وفلاديمير ناعوموف! لقد استلمت رسالتكما، التي تعلمونني فيها عن عدم توافقكم مع قيادة الأستوديو.

لم أشاهد فيلم "الفكاهة الخبيثة" في هيئة التحرير الجديدة ولم أعرف، ما هي ملاحظات قيادة الأستوديو. وافقوني بالرأي، أن من السابق لأوانه أن أدخل كحكم في تلك الظروف. لكنني شعرت بين سطور رسالتكما بالاستياء، أما الاستياء – فهو ليس المستشار الأفضل، وبصورة خاصة في المسائل الإبداعية.وأنا أريد انتهاز هذه الرسالة وقبل أي شيء، كي أقنعكم بضرورة إلقاء الاستياء الذي فرض عليكما جانباً، والنظر مرة ثانية إلى كل شيء وتقديره بصورة أخرى.

لقد جرى الحديث منذ مدة طويلة والكثير من المرات، أن فننا السينمائي – هو ثروة مجتمعنا بأسره، وفيه على السواء أشياء لا تقبل، لا إدارية، ولا حلول تأليفية ذاتية. بالطبع، يمكن اعتبار تحقيق التصحيحات "غير المنتهية"، لا مبدئية، لكن ربما من الضروري، تقديم حساب للذات، في

أن التصحيحات – هي ليست نزوة بالنسبة لمن يلح عليها، وأنه كان يمكن التصرف بدون تصحيحات، لو وصل المؤلفان في النسخة الأولى إلى حلول صحيحة؟.

لقد تحدثت في اللقاء الأول معكما، أنني لا أجد دوستويفسكي في فيلمكما. إن التفاسير على خلفية الأقنعة، والوجوه الوحشية مكان الوجوه البشرية، والهذيان المخمور مكان الخطاب الروسي، وبالإضافة لذلك الحوذية في الحوش، وكل مشهد المستعملة في الليل، وأخيراً، الذبابة على الكف – أي دوستويفسكي في كل ذلك؟ إن هذا ليس حتى ألوف وناعوموف، لأن كل ذلك أتى من الجانب، وبصورة رئيسية، من شرائط إيطالية وسويدية، وهي تتناقض كاملاً مع فننا السوفييتي.

لكن، ليس لهذا السبب فقط لا أجد دوستويفسكي في فيلم "الفكاهة الخبيثة". إنني مقتنع بعمق شديد، أن العطف تجاه البسطاء، والناس المحرومين اجتماعياً، والذي هو ليس موجوداً في فيلمكما، قد كان عند دوستويفسكي دائماً عميقاً وشديداً. حتى "مذكرات من بيت الموتى" القاسية قد تخللها هذا العطف.

بالطبع، إن إبداع دوستويفسكي متناقض، وإن مواعظه السياسية، وأفكاره حول الرضوخ المسيحي والغفران الكامل كل ذلك غريب بصورة عميقة عن عقيدتنا. لكن أيحق لنا أن ننسى، أن دوستويفسكي وهو يكاد أن يكون الأول في الأدب الروسي قد قال عن الثراء الروحي، والكرامة الإنسانية لـــ"الإنسان الصغير"، وحول ما جاء في كلمات بيلينسكي، "كم من الأشياء الرائعة، والكريمة، والمقدسة تكمن في الطبيعة الإنسانية المحدودة".

يبدو لي ليس من المفيد اللجوء في الرسائل إلى الاستشهادات، لكنني أمعنت التفكير ووجدت، أنه ربما يجب القيام بذلك، لأن كل شيء عند دوستويفسكي، حتى هناك حيث يؤكد، أن نقائض الإنسان أبدية، كل شيء

يقوم بعمق ضد التأكيد المزور والمهين، بأن الإنسان – ليس سوى حشرة شهوانية. ومع أن دوستويفسكي يماثل أحياناً الناس السيئين، والقساة، والمخرجين مع الحشرات، ولكن فقط لأجل أن يلغيهم بكلمة، ولأجل كشف كل خلقهم السافل، وأخيراً، ولأجل إزالتهم من الحياة. لكن لا يوجد أبداً بين هؤلاء الناس من هو في قصة "الفكاهة الخبيثة" شخصية رئيسية مؤثرة: موظفون صغار، مثقفون لا ينتمون إلى النبلاء، طلاب، وطلاب السمينار. إن كل الضربة في هذا العمل موجهة ضد رياء ونفاق سلطة المالكين، وضد الليبرالية البورجوازية الكاذبة. أما في الفيلم فكل شيء مضاد.

إن النزعات الرجعية، والمعادية للشعب، بالطبع، والتي ظهرت في الكثير من مؤلفات دوستويفسكي، تعبر عن نفسها إلى حد ما أيضاً في "الفكاهة الخبيثة". وإن نفي ذلك سيكون مضحكاً. لكن هل نحن لا نعتبر هذه النزعات ضارة من الناحية الاجتماعية، حتى ننتقل فجأة إلى تجسيدها في السينما؟ وهل سحبت مسألة الصراع مع الجوانب الرجعية من إبداع دوستويفسكي؟ وهل طواها النسيان كلمات ف. ا. لينين حول "التقليد الشنيع للغاية لدوستويفسكي الشنيع إلى أعلى الدرجات"؟

إن كل المسألة تكمن، في أن الأعمال، التي تجمع فيها الدمامة ولا يوجد أي شعاع من الضوء، حتى إذا كان ذلك هو القرن التاسع عشر، تولد في وعينا عدم الثقة تجاه الإنسان، وتكبح إرادتنا، وتجرد من الآفاق. في غضون ذلك ليس لدى دوستويفسكي الصور الكاريكاتورية فقط، وإنما لوحات حية أيضاً عن الواقع، وهكذا لماذا نحن محقون إذا أخذنا الأشياء الأولى، ولسبب ما ننسى الأشياء الثانية – النقد الذي لا هوادة فيه للبرجوازية الروسية، التي تمر عبر كل إبداع الكاتب العظيم، ورفض الأكثر أهمية وقيمة في إبداعه.

المحترمان ألكسندر ألوف وفلاديمير ناعوموف! لقد أمليت هذه الرسالة على أمل، أنها ستساعدكما في علاقتكما مع قيادة الأستوديو لأجل سحب انقضاض الأذية تلك، التي شعرت بها في رسالتكما. في الواقع، كما تكتبان "الإنذار النهائي – ليس الأداة لأجل إدارة العملية الإبداعية". لا يجب اللجوء إلى الإنذارات. لا يجب اتهام الناس في أن لديهم _ كما يبدو لي – أفكار مسبقة.

إذا ظهرت لديكما الرغبة في التحدث معي أو، ربما عرض فيلمكما أمامي في هيئة التحرير الجديدة، فإنني مستعد دائماً للالتقاء معكما.

مع الاحترام العميق

١١أيار عام ١٩٦٦ موسكو

ا. رومانوف

رسـالـة

إلى رئيس لجنة السينما الرفيق
ألكسي رومانوف من مخرجي فيلم
"الفكاهة الخبيثة" ألوف وناعوموف

المحترم الكسي رومانوف:

قبل أي شيء شكراً على اللهجة حسنة النية لرسالتكم. وشكراً أيضاً لأنكم أعطيتموها بما يكفي من الاهتمام ليس فقط للجانب العملي من المسألة، وإنما لبعض مسائل إبداع دوستويفسكي. إن ذلك يبعث الثقة، في أنكم قلقون بالنسبة لأبحاث الحقيقة أكثر، من الرغبة بإبقاء الكلمة الأخيرة في طرفكم.

اسمحوا في هذه الحالة، أن نتقاسم معكم تصوراتنا. كما نعتقد، إن دعاويكم تنقسم إلى عامة، تلامس كل الفيلم، وخاصة، مرتبطة ببعض المشاهد. نبدأ بما هو عام، الذي يشكل، بالطبع، جوهر التناقضات. أنتم تكتبون: "أنا مقتنع بعمق، أن العطف تجاه البسطاء، وتجاه الناس المحرومين اجتماعياً، والذي هو غير موجود في فيلمكما، كان عند دوستويفسكي دائماً عميقاً وشديداً". لن نتحدث عن دوستويفسكي بصورة عامة. إن الحديث يجري عن "الفكاهة الخبيثة". وهنا أنتم محقون. إن العطف تجاه الإنسان البسيط، الذي تلحون عليه، لا يوجد في فيلمنا. ولكنه غير موجود في قصة دوستويفسكي أيضاً. ومن أجل الإقتناع في ذلك يجب التوجه إلى حقائق القصة.

ها هو دوستويفسكي يكتب عن بطله:

"إن النظرة منفرة بصورة شديدة، حتى أنها تبعث على الاشمئزاز".

"لقد شاعت حوله الأقاويل، بأن لديه تحت ياقة ردائه أعشاش تولد البق".

"كان شيء ما بارد، مخفي، شيء ما خبيث بصورة خاصة"... الخ.

من الواضح تماماً، أنه لا يوجد هنا عطف من المؤلف. لاسيما "عميقاً وشديداً". وهذا أمر طبيعي. إن "الفكاهة الخبيثة"، – عمل هجائي قبل أي شيء. ليس العطف، وإنما الكره الذي يكتبه دوستويفسكي هنا تجاه شخصياته، رغم أنهم "صغار" و"بسطاء". لا يجب العطف على أي شخص "صغير" . إن "الصغار" شأنهم شأن "الكبار" يمكن أن يكونوا مختلفين. إن بسيلدونيموف بالطبع هو "بسيط" و "صغير"، لكنه "مخيف" أيضاً. إن موضوع الإنسان "المخيف" يمتد بصورة قوية عبر كل إبداع دوستويفسكي. "إن هؤلاء الذين لم يتشكلوا إنسانياً، يسميهم هو، – كائنات اختبارية غير مكتملة، خلقوا ازدراءً". إن الحديث يجري بالذات حول هؤلاء "الناس الصغار"، وبصورة أدق، حول هذه الجوانب من الطبيعة الإنسانية المجسدة في الصور.

إن الكره هذا (وليس الحب)، وعدم التعاطف (وليس التعاطف) تجاه "الإنسان غير المكتمل"، إن كل ذلك مؤسس على الحب تجاه الإنسان والشعب. إن النقد الذي لا هوادة فيه تجاه النواقص المتولدة من الظروف الاجتماعية للحياة – تلك هي حماسة القصة.

إن البسيلدونيموفية، كظاهرة اجتماعية، تملك كل تلك المؤشرات (المداهنة الروحية، والجهل، والعبودية، وتعليم التفكير)، التي تعتبر وسطاً بيئياً لأجل نضج التعصب والفاشية، لا حاجة للبشرية أن تدفع ثمن ذلك لأجل التساهل فقط مع بسيلدونيموف.

أي إنسان "بسيط" و "صغير" يوجد في قصة دوستويفسكي. حول أي تعاطف معه يمكن أن يجري الحديث؟!

"... هل لدينا الحق في أن ننسى، أن دوستويفسكي يكاد يكون الأول في الأدب الروسي الذي تحدث عن الثراء الروحي، وعن الكرامة الإنسانية "للإنسان الصغير"".

بالطبع، لا يجب نسيان ذلك. لكن النقاش يجري حول "الفكاهة الخبيثة" وليس عن دوستويفسكي بصورة عامة. وبصدد الإبداع متعدد الجوانب لدستوفسكي من غير الممكن النقاش معنا ببساطة، على الرغم من أننا لم نبد رأينا به.

وهكذا، وفي البداية حول "الكرامة الإنسانية"... تعالوا لنجرب النظر إلى تطبيق ذلك على "الفكاهة الخبيثة" ونتوجه إلى ظروف هذه القصة بالذات.

ها هي، على سبيل المثال، صفات بسيلدونيموف:

"كان يتحرك إلى الأمام، وهو ينحني وينظر إلى الضيف المفاجئ بتلك الهيئة المشابهة لهيئة كلب ينظر إلى سيدة، وقد استدعاه كي يناوله ركلة". "كان يصغي وينظر، كخادم، يقف ومعطف الفراء في يديه منتظراً نهاية حديث الوداع مع أسياده"...الخ. عن أية كرامة إنسانية يمكن أن يجري الحديث هنا؟

وها هو دوستويفسكي نفسه يصف الثراء الروحي لـــ "الإنسان الصغير":

"كان بسيلدونيموف يقف، كعمود"....

"كان يقف، وعيناه تحملقان، كما إلى استعراض"....

"كان بسيلدونيموف يتلوى"... والخ.

كيف كان يمكن أن يحدث، أن عالم النفس العظيم، والعبقري، والقادر على تقسيم الوعي الإنساني إلى ذرات، ولا يجد أية كلمة لأجل دراسة حالة وأفكار المعاناة الروحية لبسيلدونيموف؟

إن كل ذلك يفسر، ليس بالثراء الروحي، وإنما بالفقر الروحي وهكذا أراد دوستويفسكي أن يشير إليه، مستخدماً أسلوب الصفات الخارجية الهجائية و المغالى فيها.

ربما كان ي. د. سوركوف، إذا تم إعطاء التكليف المناسب له، سيستطيع أن يجد في كلمات "كان يقف، وعيناه تحملقان كما إلى استعراض" الثراء الروحي. لكن، ولحسن الحظ، إن دوستويفسكي ودون مواربة أبدى رأيه بهذا الصدد: "لا أعلم هل كان يفكر (أي بسيلدونيموف) بصورة إيجابية، وهل كان ينشئ خططاً ومنظومات، وهل كان يحلم بشيئ ما؟ لكن عوضاً عن كل ذلك قد تشكلت فيه عزيمة ما غريزية، غير واعية... كانت عنده مواظبة النمل".

لاحظوا: عوضاً عن الأفكار – عزيمة غير واعية ومواظبة النمل. ماذا يمكن أن يكون أوضح واسطع من ذلك؟ حول أي غنىً روحي يمكن أن يجري الحديث؟ من أي زمن أصبح غياب القدرة على التفكير يعتبر غنىً روحياً؟

لكن ربما، بسيلدونيموف هو وحيد؟ ربما شخصيات أخرى تتميز بالغنى الروحي أو بالكرامة الإنسانية؟ لننظر. ها هي صفات بعض شخصيات القصة. يمكن تعداد الكثير منها، لكننا سنقتصر على شخصيتين:

١- أنها على الأقل كانت تذهب في وقت من الأوقات إلى محتالة ألمانية، لكن لم يصدر منها أي شيء سوى معلومات ابتدائية.. لم يكن عندها

صديقات أبداً، ولاعقل أيضاً.... لقد أحببت بصورة خاصة أن تقرص وأن تفرّق الأطفال بشاكوش خشبي. (حول الخطيبة.)

٢- لقد كان طاغية غريباً جداً. كان يقضي جزءاً كبيراً من وقته وهو جالس على الكراسي، محروماً من استخدام قدميه بسبب مرض ما، بيد أن ذلك لم يحرمه من شرب الفودكا. كان يقضي أياماً وهو يشرب، ويقذف الشتائم. كان إنساناً فظاً، وكان يلزمه حتماً أحد ما ليعذبه بصورة مستمرة. لأجل ذلك كان يحفظ عنده عدداً من الأقرباء البعيدين... كان يثير الخصومة فيما بينهم، ويبتكر الخلافات بينهم ويوصل لهم النمائم وكان يقهقه بعد ذلك ويفرح، وهو يرى كيف أنهم يكادون أن يتعاركوا فيما بينهم". (عن مليكوبيتايف)

هذه بالفعل سمات بشرية، يمكن ابتكار أي اسم لها، ماعدا "الغنى الروحي" و"الكرامة الإنسانية".

كما ترون، أيها المحترم الكسي فلاديمير وفيتش، إن براهيننا مؤسسة فقط على الحقائق الواضحة في قصة دستوفسكي "الفكاهة الخبيثة".

ما يتعلق بالحالة الناشئة حول الفيلم، يمكن التحدث بالأحرى عن الوعي الذاتي للفيلم، أكثر من "الإبداعات الذاتية للحلول".

الآن عدة كلمات عن الجنرال. أنتم تكتبون: ".... إن كل الضربة في هذا العمل موجهة ضد نفاق ورياء سلطة المالكين وضد كذب البورجوازية الليبرالية الروسية. أما في الفليم فيبدو ذلك على العكس". ما يتعلق بالقصة، فإن هذه حقيقة، بالطبع. لكنها ليست كل الحقيقة. إن الضربة في هذا العمل موجهة بالإضافة لذلك، وكذلك ضد المداهنة الروحية أيضاً، والخضوع، والعبودية. وتكمن في ذلك قوة القصة، وعمقها التاريخي وتعقيدها. إن الجنرال برالينسكي وبسيلدونيموف – يبدوان كأنهما جانبان لظاهرة اجتماعية

معقدة واحدة. ودراسة هاتين الشخصيتين يمكن فقط في مجموعة روابطهما المجازية، والأخلاقية والاجتماعية ·إنهما وجهان لعملة واحدة.

إذا تم بصورة اختيارية قطع أحد هذين الوجهين، فإنه يمكن الوقوع كما نعتقد في خطأ مباشرة، ونحن نتطلع إلى معنى القصة بصورة مبسطة و وحيدة الجانب. ولكن حتى إذا تم قبول ذلك فإن قراءتكم المبسطة، إذا تم اعتبار، أن الكلمة كلها في القصة موجهة كاملاً وبصورة استثنائية ضد الليبرالية، فإنه وفي هذه الحالة فإننا لا يمكن أبداً أن نوافق مع تأكيداتكم: "ففي الفيلم كأن كل شيء معاكس".

من أين هذا الاستنتاج الغريب؟ إن الشيء الوحيد الذي يهدئنا قليلاً هي كلمة "كأن" التي تعبر عن بعض من عدم الثقة في موضوعتكم هذه. وإلا كان يمكن التفكير، في إنكم تعتبرون، وكأن الفيلم إلى جانب مراءاة وكذب سلطة المالكين، وإلى جانب البورجوازية الليبرالية الكاذبة، فإن الجنرال برالينسكي شخصية إيجابية.

هل صحيح توجد ولو قطرة واحدة من الشك في أن الفيلم من البداية حتى النهاية يحلل هذه البرجوازية الليبرالية نفسها؟ هل صحيح علاقة المؤلفين تجاه الجنرال كشخصية سلبية تترك شكاً؟. يكفي تعداد تلك الحالات الشريرة وعديمة الرحمة، التي سيسقط فيها، ويكفي التذكر بدقة تلك الألوان الهجائية، التي يصبغ بها الممثل يفستيغنييف بطله، أو الصفات الساحقة لدستوفسكي، التي يستشهد بها كثيراً في النص الإذاعي، لأجل فهم، ذلك الكره الذي نكنه نحن مؤلفي الفيلم لهذه الشخصية، وذلك يعني لفكرة البورجوازية الليبرالية، التي يعتبر هو حاملها. (وبمناسبة القول، إن مشهد "الجنرال على المستعملة" الذي تستنكرونه، هو من الحلقات المركزية في سلسلة المشاهد التي تنزع الثقة عن الجنرال.)

أيها المحترم الكسي رومانوف، نريد لو نتوقف بصورة خاصة عند إحدى نقاط رسالتكم. إنكم تستشهدون بكلمات ف. ا.لينين حول "التقليد الشنيع للغاية لدوستويفسكي الشنيع". إنها بالفعل كلمات قاسية جداً بحق الكاتب الروسي العظيم.

لكن، ونحن نستعين بهذا الاستشهاد، يجب أن نكون، كما نعتقد حذرين ومنتبهين بصورة خاصة. ولا يجب نسيان، قبل أي شيء، أنه مأخوذ من رسالة خاصة. هناك مثال آخر، يظهر علاقة ف. ا. لينين تجاه دستوفسكي، مثال من المجال الحكومي. كان لينين يلح كما هو معلوم على أن يوضع في صف الشخصيات الأكثر بروزاً للثقافة نصب تذكاري لفيودور دستوفسكي. نعتقد، أن ف. ا. لينين لم يدافع في هذه الحالة عن دستوفسكي "الشنيع".

إذاً، من المشكوك فيه أن تكون هناك فائدة في إعطاء هذا الاستشهاد أهمية عامة. انهال لينين وليس بقوة أقل على "الكاراتايشيفينية"، ولكن هذا لا يعني البتة، أنه كان ضد تولستوي.

وبالتالي، إن ليينين، وهو يتحدث عن "دوستويفسكي الشنيع" كان يقصد بعض جوانب إبداع الكاتب. ويجب علينا قبل أي شيء أن نفهم، أي هذه الجوانب، وبأي سبب قيلت هذه الكلمات، وما الذي أثار حدتها.

إن الرسالة التي أخذ منها هذا الاستشهاد، قد كتبت عام ١٩١٤، وموجهة إلى اينيسه أرماند ومكرسة لانتقاد رواية فينيتشينكو "وصايا الآباء". إن هذه الرواية، كما هو معلوم، تكثر فيها النزوات الشهوانية. وهذا يشير إليه ف. ا. لينين نفسه. وهذا ما وصف به مؤلف فينيتشيكو: "إنه عبارة عن توحيد كل الفظائع" بصورة أكبر مع بعضها، وجمع "الرذائل" سوية، و "السفلس"، والجريمة الرومنتيكية مع ابتزاز النقود في سبيل التكتم (ومع تحول أخت

الذات المبتزة إلى عشيقة)، و محاكمة الدكتور! وكل ذلك مع الهستيريا، ومع الأهواء، والإدعاءات في"نظريته في تنظيم العاهرات".

كما ترون، "إن جمع القباحات" و "الفظائع" لفينيتشينكو مرتبط بالدوافع الجنسية. ونحن نفكر، أن فلاديمير ايليتش لينين كان يعني وهو يتحدث عن "التقليد الشنيع للغاية لدوستويفسكي الشنيع إلى أعلى الدرجات"، دوافع جنسية مؤلمة في إبداع دوستويفسكي، مرتبطة بالبغاء، واغتصاب القاصرات، والقتل (سفيدريغايلوف، واعتراف ستافروغين وغيرهم.) من المشكوك فيه أن هذا الاستشهاد يملك علاقة بـــ "الفكاهة الخبيثة". إنه وبالأحرى، يمس بعض المشاهد في "الجريمة والعقاب"، و "العفاريت" أو "الإخوة كارامازوف" ٠هناك ملاحظة أخرى أيضاً: في الفيلم "أبواز قطعان مكان الوجوه البشرية". يجب علينا مع ذلك أن نلاحظ، أن القاموس النقدي لا يتنازل في الحدة لتلك الصور الهجائية، الذي هو موجه ضدها. غير أن المسألة لا تكمن في ذلك. من المهم أن نفهم طوال الوقت في نقاشنا، أننا نملك علاقة مع فن الهجاء في الحالة الراهنة.

إذاً ماذا يمكن حينئذ القول عن الأبطال الهجائيين لسالتيكوف – شيدرين أو غوغول؟ (بالمناسبة، إن تلك الإدعاءات قد قدمت من النقد تجاه غوغول أيضاً. تذكروا: "أبواز الخنازير عوضاً عن الوجوه البشرية"، أو "الكذب الإجرامي على الطبيعة البشرية". وأخيراً: "نظر غوغول بعينين ميتتين إلى الحياة، ورأى فيها نفوساً ميتة فقط"). لكن ماذا عندئذ يمكن أن يكون مع "بقة" مايا كوفسكي؟

ألا تسمونها "أبواز قطعان" – فهذه حدة متطرفة، ومبالغة في الصور، – إن كل ذلك هو عند مایاكوفسكي أشد مما هو في "الفكاهة الخبيثة"، ناهيك

أن هذه المسرحية مكرسة لواقعنا. تلك هي طبيعة الفن الهجائي ولا تستطيع أن تفعل شيئاً تجاه ذلك.

ولكن ها نحن أمام ملاحظتكم التالية وقد تحيرنا منها: "الهذيان الثمل مكان الحديث الروسي"، - هكذا تكتبون. أيها المحترم الكسي رومانوف، إننا مضطرون للتذكير، أن الحوارات في فيلم "الفكاهة الخبيثة" قد كتبت من قبل الكاتب الروسي العظيم دستوفسكي. لن نؤكد لكم ذلك بالاستشهادات، لكن صدقونا، أننا نملك في هذه الحالة علاقة مع لغة روسية رائعة وحقيقية، وليس هذياناً ثملاً. إن الحوارات بالطبع ومونولوجات هذه القصة تصف من خلال الصور الرئيسية الشخصيات السلبية، وهي لا تقلل بأي شكل من الأشكال من القيم الفنية. ألا توافقون، إنه من الغرابة على أقل تقدير الحكم على نوعية الحوار المبني على أساس الشخصية التي تنطق بها هذه الحوارات الإيجابية أم السلبية. أما ما يتعلق، بأن الضيوف ثملون، فإنهم ثملون بالفعل، ولا تستطيع أن تفعل شيئاً مع ذلك - هكذا كتب دوستويفسكي.

الآن حول بعض الملاحظات الملموسة، التي قيلت في رسالتكم. بصدد مشهد "الجنرال على المستعملة". لم تقدموا أية حجة ضد هذا المشهد، سوى واحدة. "أي دوستويفسكي هذا؟" - إنكم تسألون في إيجاز. اسمحوا لنا أن نجيب بنفس المقدار من الإيجاز: إنه ذلك الكاتب الروسي العظيم فيودور ميخائيلوفيتش دوستويفسكي نفسه. وهذا المشهد الذي أتى إلينا إلى جانب مشاهد أخرى، كما تؤكدون من الشرائط الإيطالية والسويدية، مكتوبة بيده في عام ١٨٦٢، عندما لم تكن الشرائط الإيطالية والسويدية قد وجدت، ولم تكن قد وجدت بعد حتى السينما. وأخيراً، حول مشهد " دفن الذبابة". إنكم تطورون بصورة تفصيلية وجهة النظر، التي قيلت من قبل ي. د. سوركوف أثناء المناقشة في هيئة رئاسة اتحاد السينمائيين. "إن كل شيء عند دستوفسكي،

حتى هناك، حيث يؤكد، أن نقائض الإنسان أبدية، كل شيء يقوم ضد التأكيد الكاذب والمهين، أن الإنسان – ليس سوى حشرة شهوانية فقط".

يمكن الخروج باستنتاج من جملتكم هذه، أن هذا "التأكيد المهين" يبدو وكأنه يوجد في فيلمنا. لكن ذلك التأكيد هناك لا يوجد. إن هذه الموضوعة طرحها لأول مرة ي.د.سوركوف في اجتماعات هيئة رئاسة اتحادنا.

نعتقد، أن موقفه هذا كان نتيجة المنطلق الساذج، والمبسط وعدم القدرة على فهم الصورة الفنية كشيء معقد ومتعدد الوجوه.

إذا تمت متابعة هذا المنطق، يمكن اقتلاع ذلك المشهد، من "تشابايف" على سبيل المثال، حيث يهوي فاسيلي ايفانوفيتش بالكرسي على فورمانوف، والخروج على هذا الأساس باستنتاج، أن معنى الفيلم يكمن، في أن تشابايف يقف ضد الحزب، حالما رفع يده على ممثله. كما ترون، إن ذلك النوع من الاستبدال يمكن أن يقود إلى نتائج بعيدة جداً.

لكن فلنعد إلى القرن التاسع عشر.

أولاً، إن المشهد مع الذبابة ليس تعبيراً البتة عن معنى الفيلم. إن هذا المعنى قد يكون من مجموعة من المشاهد. فضلاً عن ذلك، إن هذا المشهد ليس حادثاً جارياً بصورة واقعية، وإنما هو سراب فقط، وهذيان بسيلدونيموف. من المستحيل اقتلاع مشهد واحد من السياق، وإعطاؤه أهمية عامة، ورؤية معنى كل الفيلم فيه.

ثانياً، وهذا أمر رئيسي، إذا تم اتخاذ موقفكم، و إضفاء أهمية تعسفية شاملة على الفيلم، بعد اقتطاع المشهد منه ، فإنه لا يمكن هنا أيضاً الوصول إلى نتيجة، أن الإنسان – حشرة شهوانية. قبل أي شيء هذا بسيلدونيموف وليس إنساناً وهذا فارق. نأمل، أنكم توافقون أن الشخصية السلبية (أجل في الهجاء أيضاً) لن تستطيع أن تكون مثالاً للإنسان المثالي. كيف يمكن تغيير

مفهوم "بسيلدونيموف" بمفهوم "الإنسان"، والبناء على هذا التغيير أيضاً نظرية اتهام الفيلم. حسب هذا المبدأ من السهولة إضفاء أي معنى حسب إرادة الناقد. كما أحب ليون تولستوي أن يكرر: "إن الكتب تملك قدرتها تبعاً لرأس القارئ".

تلك هي بعض تصوراتنا حول المسائل، التي كانت قد طرحت في رسالتكم. إن اختلاف الآراء، كما نعتقد قد تحدد بوضوح كاف، وواضح أيضاً الخلاف المبدئي في المدخل إلى قصة دوستويفسكي. لقد قرأناها معكم وكأنما بعيون مختلفة. بيد أننا نعتقد، أنه لا يوجد شيء مفاجئ في ذلك.

وعلى الأصح، هذا أمر طبيعي. لا يستطيع حتى الاختصاصيين في إبداع دوستويفسكي في أحيان كثيرة أن يصلوا إلى وحدة في تقويم هذه الجهة أو تلك من العقيدة أو الطريقة الإبداعية للكاتب العظيم. إن الأدب العالمي، ربما، لا يعرف فناناً أكثر تناقضاً وحتى مصيره بعد الموت مليئاً بالتبدلات المستحيلة والتحولات الخيالية. إن الكلاسيكي المرحوم وخلال فترة تاريخية قصيرة من الزمن كان أكثر حكمة، وعلى سبيل المثال التحول، من جنون الجهل المحارب إلى الإنسانية المحاربة. كل شيء ممكن. الزمن يحمل تصحيحاته، ويجري نقاش، ويجري بحث. ووجود مختلف الآراء، حسب اعتقادنا، هو أكثر خصباً، من الوحدة في وجهة النظر والتعليم النازلين من الأعلى.

وبكلمات أخرى، نحن إلى جانب نقاش المسائل الإبداعية، إلى جانب النقاش، إلى جانب المجادلة.

إننا، بالطبع، ننادي بنقاشات من ذلك النوع، عندما يكون المشاركون متساوين على حد سواء أمام الحقيقة. فمن المستحيل اعتبار مثال المجادلة، التي جرت بين الذئب والماعز الأشهب، الذي كان يعيش قبل ذلك بهدوء عند جدته، صالحة بالنسبة لنا.

للأسف، هذه النكتة تملك علاقة مباشرة بالواقع الحقيقي. ففي الجدل حول "الفكاهة الخبيثة" إن موقف أحد الجهات قد انحصر في نهاية المطاف بأن الفيلم لم يقبل من الأستوديو ببساطة، مع أنه قبل منه في وقته. إن موقف الجهة الأخرى،التي عبرت عن رأيها كثيراً من المرات في المناقشات الكثيرة، لم يؤخذ بعين الاهتمام. مناقشة جيدة! وبين الذين ناقشوا الفيلم كان هناك عدد غير قليل من الناس مشهورين بصورة كافية – شخصيات سينمائية وأدبية، وناقدون واختصاصيون في مجال الأدب. وجميعهم بما في ذلك أكثر المقرظين للفيلم تطرفاً ي. د. سوركوف، لم يروا ما يعيق ظهوره على الشاشة.

أجل، إننا مع المجادلة. لكن شيئاً واحداً لا نستطيع أن نستجيب له: لماذا لا يستطيع المشاهد أن يشارك فيها؟ لماذا يمكن لنا، أما بالنسبة له، المسكين، فلا يستطيع؟ هل من المفيد وقايته، وقاية المشاهد من إمكانية التفكير، والنقاش، فيما يوافق عليه، وفي ما لا يقبله؟ أيها المحترم الكسي رومانوف، إننا نقف بكل جدية تجاه نصائحكم بصدد النسخة الأولى من الفيلم: لقد قمنا في هيئة التحرير بكل ما كنا قد وعدناكم به. سنكون معترفين لكم بالجميل، إذا شاهدتم الفيلم وستكون مسألة مصيره محلولة في النهاية.

مع الاحترام

ا. ألوف وف. ناعوموف

ف. شيتوفا
"الفكاهة الخبيثة"
(قبل العرض الأول بعد عشرين عاماً)

بصورة عرضية، ولكن بتطابق طريف يظهر هذا الفيلم، الذي أبدعه المخرجان الكسندر ألوف وفلاديمير نعوموف، إلى المشاهد في الذكرى السنوية ١٢٥ على طباعة القصة، التي أصبحت أساسه الأدبي: إن "الفكاهة الخبيثة" قد نشرها فيودور ميخاييلوفيتش دوستويفسكي في مجلة "الوقت". العدد ١١، عام ١٨٦٢.

يخرج الفيلم الآن، وكان قد تم الانتهاء من إخراجه في أعوام الـــ٦٦. انتهى ولكن لم يسمح له بالعرض. وبعد مجادلات طويلة ومناقشات حادة، والتي صار فيها المخرجان شاهدي عيان على استقطاب الآراء التي تم التعبير عنها – من الموافقة الحارة حتى عدم القبول الحازم، لكن، وكما تم الأمر وضعوه "على الرف".... ولكن ها هو قد حل الوقت، لنزع "الفكاهة الخبيثة" عن هذا الرف كي يبدأ حياته الطبيعية والعادية. إن المشاهد سيكون هو حكمه الأساسي.

تعتبر مرحلة هامة تلك اللحظة من الحياة الاجتماعية، حيث نهضت القوى الصحية والفعالة لمجتمعنا ضد الركود، والجمود، والكذب، ضد الموات البيروقراطي والخنوع المداهن، وفي هذا النضال يقف إلى جانبنا – الكتاب الروس العظام. إننا اليوم نفتش – ونجد – في ارثنا الأدبي الكلاسيكي دعماً

معنوياً جباراً، تعتبر صفحات الكتاب اليوم والمكتوبة قديماً، منذ فترة قديمة جداً، كأنها جديدة: إن سطورها تدخل في حوار حي مع أعمدة الصحف اليومية وتمتلئ بالتصورات اليومية الحية.

يثير فيلم ألوف ونعوموف الصدمة: لم يتكلموا معنا من شاشتنا بعد أبداً، بتلك الدرجة من العنف وعدم الرضى.. لم تكن الشاشة أبداً مهتزة بالمجازية، والمبالغ بها بصورة كثيفة، وبالقساوة المهنية بهذا الشكل. إن العبودية – هي "البطل" الرئيسي للفيلم. العبودية – في وجهيها اللذين لا ينفصلان: السادة والعبيد. هذا العالم، الذي شوه فيه كل شيء، والذي قاد ذلك إلى خطأ في العلاقات الإنسانية الطبيعية: الأمر أو الخضوع، ولا يوجد شيء آخر هنا. إن العبودية هنا تتخلل كل شيء، اللحم والعظم، وتسمم كل ما هو موجود. لقد كتب دوستويفسكي قصته – الصغيرة إلى جانب رواياته الرئيسية العملاقة من حيث الاتساع –في وقت "الربيع الليبرالي"، الذي جاء بعد إلغاء قانون القنانة. لقد كتبها بفعالية كلمات الصحف، وتوجه اجتماعي علني. لقد هبط إلى قاع الحياة، كي يظهر لنا الإتلاف المريع للمادة الإنسانية، التي قادت روسيا إليها خلال ٣٠عاماً من سلطة نيقولا الأول. "بلاد العبيد، وبلاد السادة"، وبلاد "السترات الرسمية الزرقاء"، وبلاد "الشعب سلس القياد له" – هنا قتلوا بوشكين، وقتلوا ليرمنتوف، وأعلنوا تشادايف مجنوناً، وطردوا من هنا غيرتسين، وهنا تهدمت صحة غوغول ،وهنا تعفنوا في البداية في "بيت الموتى"، وبعد ذلك في الخدمة العسكرية لدوستويفسكي.

إن "الأبطال" المشوهين، والرهيبين، والمبالغ بهم في هذه القصة، وبعد ذلك في الفيلم – ليسوا ثمرة الخيال المريض والكاره للإنسان: إنهم أناس أنقاض، والناس الأنقاض ليسوا إلا شواهد على حكم التاريخ، واتهاماً للنظام. والأكثر فظاعة هنا، أنهم يقبلون وضعهم كشيء شرعي، إنهم – عبيد، ولا

يرغبون أن يعرفوا عبوديتهم لم يسمّ دوستويفسكي قصة " حدث مشؤوم" كما في البداية بل " الفكاهة الخبيثة " و الأصح " الفكاهة الشنيعة".

"الخبيثة" – لأن تلك قصة قذرة ومشينة.

"الفكاهة" – لأن الموضوع هنا بالفعل ممتع بكوميديته السوداء القاتلة.

إن هذه القصة حول أن الجنرال حديث العهد برالينسكي، الرئيس في مصلحة حكومية ما، قرر الإنعام على آخر ممن يخضعون له، بسيلدونيموف، بالحضور إلى حفلة زواجه، وكيف أنه ثمل هناك حتى وصل إلى حالة الفضيحة الكاملة. لقد حضر برالينسكي إلى هنا، بقصد "إظهار الهدف الأخلاقي" والحديث "عن التوظيف المعاصر لروسيا"، والتذكير "بالمسألة الفلاحية". يحلم برالينسكي بثقة: "إنهم يملؤون الأكواب ويشربون بصخب لأجل صحتي! يضرب الضابط كأسه في المهماز... وحتى أنه كان يمكن أن يهتف "هورا".... حتى لو خطر بفكرهم هدهدتي بصورة عسكرية، لما مانعت ذلك".

إنه يريد "أن يرفع معنوياً" بسيلدونيموف وضيوفه ويلتقي في البداية بالفضول المذعور، وبعد ذلك الازدراء الكامل لشخصه وحتى التهكم، عندما هو – من الإساءة وعدم الفهم – يثمل وبصورة مفاجئة بالنسبة له "حتى الاستغراب"...

إن يفغيني يفستيفينييف (يكاد هذا العمل أن يكون الأفضل في السينما) أدى دور برالينسكي بمهارة سيكولوجية مدهشة، أدى هذا الدور، مع "النجوم الحديثة" للجنرال، الذي "كان يجب اتخاذ وضعيات برلمانية والآن تراؤوا له كنصب تذكارية... وبصورة خاصة عندما هاج باسوره"، واسترسل في أداء دور الثرثار الليبرالي و"نصير الإنسانية".

لقد أدى دور الموظف بثقة بالنفس، وأظهر نزعة الموظف برؤية الحياة ليس كما هي في الواقع، وإنما كما صمم أن يراها في مكتبه الجميل. وهذه الحياة – الحقيقية بكل بربريتها، وقذارتها، وإهمالها، وفقرها – تجيبه على حياته الرغيدة بصفعة كاملة.

توجد "رؤيتان" في فيلم ألوف ونعوموف، ولوحتان رائعتان فهنا برالينسكي يعجب مسبقاً بانتصاره المقبل الواثق به الذي تميز بظهوره في حفلة زواج بسيلدونيموف. إن كل شيء هنا يبدو صارماً، ومداهناً، مع حركات رشيقة لأزواج في رقصة بولونية، وتبدو الخطيبة الفاتنة، لدرجة جعلته يهتز وهو يبكي من الفرح و الشكر للزوجين. وعلى كل حال ينتظر برالينسكي في واقع الحال القباحة الثملة، والصراخ، والرقص الخليع، والكثير من الوجوه الغريبة، وحتى الدميمة، والتي بدا عليها الجهل، والسفالة، والعذاب، والعطش العدواني ضيق الأفق للتأكيد الذاتي – هذا جانب معاكس للكرامة الإنسانية المدنسة...

لقد لاموا ألوف ونعوموف بانقطاع الأمل في نظرتهما: لقد كانا يجيبان، أن الحديث في عالم بسيلدونيموف، كما رآه دستوفسكي لا يجري عن "الإنسان الصغير" كما كان، على سبيل المثال، اكاكي اكاكيفيتش من "معطف" غوغول، وإنما عن "إنسان مريع" "ولن نحبه، مهما دعونا لذلك". إن بسيلدونيموف خلافاً لأكاكي أكاكيفيتش، ليس مسكيناً – إنه رهيب، لأنه، حسب كلمة دويستويفسكي، " تتشكل فيه شيء من الغرائزية، والعزيمة غير الواعية للخوار". يذكر المخرجان، كيف أن "البسيلدونيموفية قد تطورت من مرحلة الجنين، وتحولت وتقوت وهبطت في قرن آخر، في بلاد أخرى ووقفت بثبات على قدميها وظهرت على هيئة الفاشية والتعصب.

أدى دور بسيلدونيموف فيكتور سيرغاتشيف بالتوافق الكامل مع خط دوستويفسكي. إن مكياجه – هو مكياج شخصية مبالغ به، وكذلك مبالغ بها بصورة زائدة حركات عضلات الوجه، ومرونتها. وراء خنوعه الخارجي

يشتعل حقد خفي تجاه رئيسه الذي ظهر فجأة، وتهديد كئيب – ليس عبثاً أنه يرفع على (برالينسكي الثمل كان قد صعد إلى شرفة حديثي الزواج) كرسياً: لم تتم الضربة، لكن بسيلدونيموف قد قام بها في نفسه...

إن أحد المواضيع الممتعة جداً للحديث هو حفلة العرس كأساس محوري لأعمال هجائية أخرى في الأدب الروسي والسوفييتي الكلاسيكي: لنتذكر موضوع تشيخوف، لنتذكر "العرس الأحمر" في مسرحية ماياكوفسكي "البقة"، لنتذكر كوميديا ايلف وبتروف "الشعور القوي". لنتذكر، أخيراً. العرض الأول في مسرح مخات – مسرحية "تامادا" المأخوذة عن مسرحية الكساندر غالين. إن حالة العرس في كل هذه الأعمال – مع عدد من الضيوف عارض بصورة حتمية، ومع ثمل دميم وفضائح حتمية – تسمح للمؤلفين المختلفين، إعطاء انعكاس كرنفالي لحالة الأعصاب بصورة هجائية. ولم يخطر ببال أحد أيضاً أن يطلب حضور "بطل إيجابي" هنا، وأن يلوم المؤلفين بشأن التشهير، والتطاول على القيم الإيجابية للحياة: إن فيلم "الفكاهة الخبيثة" يحتاج إلى ذلك الفهم الصحيح.

لكن في الخلاص الصخاب لعرس بسيلدونيموف شخصيتان، هناك حولهما "منطقة سكون" ما: الفتاة الغريبة التي عرّجت إلى هنا، نصف مجنونة، وحدباء، والعجوز عازف الكمان – إنها تدور في ظلال فارغة في فالس خفيف حالم ما، وهو، يقرأ من الكتاب المقدس بصورة رتيبة في الفاصل بين أداء الرقص.

هاتان الشخصيتان لا توجدان في قصة دوستويفسكي هنا، هذان الاثنان "مذلان ومهانان" أيضاً، ويحملان في نفسيهما نوراً ضعيفاً. وغريباً من الإنسانية...

إن فيلم "الفكاهة الخبيثة" الصعب، وغير المألوف بالنسبة لوعينا يبدأ طريقه إلى المشاهد. لدي رغبة كبيرة، في أن يرعب، وأن يجد الفهم، وأن يتم تقويمه بصورة عادلة حسب قوانين الفن الكبير، التي قادت الفنانين.

ي. شيلوفا
التعاون الإبداعي

في تلك الأعوام – مخرجان وعازف – كانا شابين، مفعمين بالثقة في النفس، وميالين إلى الايكتسينرية و المفارقات. إن السينما بالنسبة لهم – أ. ألوف، وف.نعوموف، ون. كاريتينكوف – كانت مسألة حياة وحقل مغناطيسي، وقد نقلوا إليها انطباعاتهم الشخصية المرهفة، والتمثيل، والحماسة، والميل إلى التجربة، والتفكير في القضايا البسيطة والمعقدة للوجود. إن تأثير الخيال، والتمثيل، اللذين يفتنان وينقلان إلى الإبعاد الخفية للأفكار، كان مثمراً، وليس دون خطر: كان من الضروري أن تكون هناك تصحيحات، كي لا يتقوض المأرب، ولا ينقطع عن تربته. كان ألكسندر ألوف ذلك الشخص أيضاً، الذي لم يكن ينسى هيكل البناء المصمم، ولم يكن يستطيع أن ينخرط في التمثيل فقط، وإنما أن ينمي التصورات المتولدة أيضاً.

لقد حقق التمثيل في فيلم "قطعة النقود"، المصور حسب قصص البرت مالتس لأجل التلفزيون، الذروة. إن القصة الثالثة "الأحد في الأدغال" كانت مميزة بصفة خاصة. لقد استعمل في التصميم الموسيقي مبدأ إعطاء الصورة المتحركة شكلاً نهائياً: ينفذ التصوير والموسيقى ببناء واحد، ويتطوران في رسم بياني واحد، و "ينسخ" أحدهما الآخر. وكان ذلك يفسر بتأويل مادة القصة، والأمر الرئيسي – تفسير الشخصيات.

لقد دعي إلى دور المتشرد المعدم ايراست غارين، وهو ممثل ذو موهبة فريدة، وشخصية لا تتكرر. إن الطرفة مفطورة في حركات عضلات الوجه، وفي المرونة، وكذلك التعبير الكلامي. إن حركة الممثل خاضعة له وتخلب اللب و إن الملحن، في الحقيقة قد عاش هذه المشاعر، واعتزم بفنه دعم، وتقوية ورفع التشخيص من قبل الممثل بصورة بصرية.

تشير الموسيقى إلى مرونة الشخصية من لحظة ظهورها، وبعد ذلك تبدو وكأنها تحولت إلى سانشو بانسو المخلص، والحدث المتكرر للبطل في مقام مبالغ فيه هجائي كوميدي. إن الموضوع الموسيقي يغير مظهره الفني – من الحزن البطيء إلى رقص سريع جداً (في النهاية) عندما يغادر المتشرد المعدم بكآبة، بعد أن فقد الأمل في كل شيء "ميدان القتال"، تاركاً الصبي الصعلوك المنتصر و يتحول الموضوع إلى نشيد جنائزي كوميدي).

يندلع قتال بين المعدم والصبي بسبب قطعة نقود من ٥٠ سنت. لدى غارين جهاز خاص في يديه لأجل الحصول على النقود التي وجدها: عصا مطوية مع مساحّة مطاطية في نهايتها. إن عصا المظلة تتحول في يدي الشخصية إلى سلاح رهيب، إنه يحاول توجيه ضربات إلى خصمه. وها هو يقوم بضربة سريعة ترافق حركته. الدوي كان مسموعاً، وعندما انقض أحدهما على الأخر المعدم والصبي في المشهد، يلاحظان الشرطي، فيعبران عن صداقة حنونة، في محاولتهما لإخفاء عدائهما. يعانقه غاري بصورة فكاهية – يدوي في الموسيقى لحن ممدود متطابق مع هذه الحركة.

أنعش توزيع الألحان بين آلات الاوركسترا، الابتداعية، والمشرقة السمع، وأضفى على مشاهد التمثيل الصامت أناقة وتعبيرية. بيد أن الأسلوب المختار قد عمل في اتجاه مفاجئ. إن التزامنية الصارمة في التصوير والموسيقى ظهرت وكأنها تطاولت على البداية الحية للشخصيات، وأدخلتهم إلى خشبة مسرح الدمى. إن الطريقة الموسيقية لتصوير أفلام الصور

المتحركة أقحمت في قصة تمثيلية معنى غير إنساني فظيع. إن كل ما ظهر قد جرد من الدفء الحي، وصار بارداً وقاسياً. إن الخضوع المتبادل للموسيقى والتصوير قد ولّد إحساساً بعدم الحرية ونقطة انطلاق علاقة ميكانيكية متبادلة تقريباً. لذلك إن المشاهد في هذه القصة، لم يشعر بعاطفة تجاه الأبطال، ولم يشعر تجاههم بأي شفقة وعطف.

في هذا العمل بالذات قد وجد المفتاح إلى المقصد التالي – إلى فيلم هام بصورة مبدئية، أصبح ذروة مهمة في إبداع المخرجين والملحن، هذا ولا تحدد التجربة الشكلية فقط تناسب الموسيقى والتصوير، ففي هذا التناسب يوضع معنى جدي، وترسم نظرية كاملة للمؤلفين، إن مبدعي الفيلم قررا بعد أن اختارا للتجسيد على الشاشة "الفكاهة الخبيثة" لـــ ف. م. دوستويفسكي، الخروج إلى الحديث، القيم بصورة محسوسة بالنسبة لكل إنسان، وبالنسبة للمجتمع، وللمستقبل. لنجرب أن نفصّل في ذلك.

إن الموسيقى في قصة دوستويفسكي، وهي محددة بالحدث الرئيسي. المشهد المركزي – العرس – يطور بصورة طبيعية بتأثير الموسيقى. الرقص، رقصة تتبدل برقصة أخرى ويتوحد الرقص كله في رقصة شعبية.

إن الطلبات، المقدمة في هذه الحالة إلى الملحن، يمكن أن تكون بالحد الأدنى: بعث الجو الموسيقي للزمن، الذي تم وصفه من قبل الكاتب. لقد أصبحت الموسيقى في هذه الحالة خلفية بصورة حتمية، وعنصراً من الدرجة الثانية، لكن وضعها بحكم الحيثيات المحورية بدا منيعاً.

إن ظهور الموسيقى في نص دستوفسكي يوصف هكذا: "على الجانب الأخر من الشارع في منزل طويل، ومتداع جداً، من طابق واحد، جرت

مأدبة كبيرة ودندنت آلات الكمان، وصرّ الكونترباص وأخذ الناي يغني صارخاً بقوة على موتيف رقصة الكادريل العالي للغاية ونلتقي مرة أخرى بالتذكير بملاك الموسيقيين: "…. كمانين، وناي، وكونترباص، وأربعة أشخاص مأخوذين، بالطبع من الشارع".

حدد المخرجان للملحن دوراً ذا دلالة للموسيقى، وللمهام المحلولة من قبلها، وحتى أشكال دويها على الشكل التالي: أولاً، لأن الموسيقى محورية. فيجب عليها قبل أي شيء أن تكون قوية في روح الزمن، لكن، وبنفس الوقت يجب أن تكون موسيقى عصرية – موسيقى تعتمد على المستمع المعاصر. ثانياً، يجب أن تكون موسيقى "من دوستويفسكي". ثالثاً، يجب أن تكون موسيقى الفقراء – وفي نفس الوقت للتعبير بشكل خاص عن التشوه في الطبيعة الإنسانية، التي يكشفها دوستويفسكي كموضوع مدان. وأخيراً، لا يجب أن تكون الموسيقى حلقة فقط في إعطاء شكل نهائي، وإنما إحياء للتطور السيكولوجي في وعي الشخصية الرئيسية – الجنرال.

وهكذا، فإن المخرجين لا يخصصان للموسيقى في الفيلم مطلقاً دوراً ثانوياً، واحتياطياً. إنهما يريان فيها آفاقاً لتحقيق عدد من المواضيع الهامة والمحورية، وغير المحورية. لا يكفي أن يقبل الملحن كل الموضوعات للإخبار – يجب عليه أن يجد تلك الفكرة الأساسية الطليعية، التي سيستطيع بترويجها أن يربط سوية كل المقتطفات الموسيقية في تركيب واحد. زد على ذلك بمقدار ما ستكون الفكرة الأساسية موضعية، وبمقدار ما تكون واضحة، وبمقدار ما يكون معبر عنها من قبل الموسيقى بالذات بصورة أكبر، بمقدار ما يدوي هذا الصوت بصورة أهم في التركيب السينمائي، وبمقدار ما يكون رصيد الموسيقى في ترويج المقصد مثمراً بصورة أكبر • لنعد إلى القصة.

يمكن للقارئ السطحي فقط أن تظهر "الفكاهة الخبيثة" بالنسبة إليه بسيطة لدرجة ما بالنسبة لتجسيد العمل. إن التعقيد الأساسي لتأويل ذلك، يتلخص في أن انتزاع إبداع الكاتب من السياق، وفي أن الرسم التحضيري بروح غوغول، حيث ما هو واقع وخيال يبدو مؤشراً لإعادة خلق العالم، كل ذلك مفاجئ إلى حد ما بالنسبة لدوستويفسكي. إن الألم لأجل الإنسان، المدنس، والمشوه، والمهان قد أبعد هنا وهو – قضية، مقترحة للتفكير، وتتطلب انتباهاً ثاقباً. إن دوستويفسكي، ودون استعطاف للقاضي يخرج الشخصيات المحطمة والتافهة، موحداً إياها بمفهوم عام للعبيد. العبودية، المألوفة، أو التي وصلت إلى مرحلة الإعجاب بالنفس، – هذا ما يثير لدى الكاتب لا الألم ، وإنما الاشمئزاز أيضاً ويجبر على إبداع (خلق) اللوحات، الجديرة بالاحتقار والسخط.

هنا تكمن مسألة المسائل، هنا – جذر كل المصائب الممكنة وغير الممكنة – ومهما موّهت جوهر الظاهرة، فإنها تحافظ على خطورتها بالنسبة للإنسان، وللبيئة، وللمجتمع، وللدولة. لقد قرر مخرجان إثر الكاتب، التحدث عن الموضوع، وكشف جوهره، مذكرين بالخطر، الذي ينطلق منه، كي يتم تحديد وتسجيل مؤشرات الموضوع الذي يتطلب اليقظة من ما هو محيط ووسائل المعالجة.

عند تجسيد القصة على الشاشة برزت أمام مخرجي الفيلم كمية ضخمة من الصعوبات، وكانت الصعوبة الأولى منها تكمن في أنه من أجل صدق ظروف الحياة، وميزات العصر، والألبسة، والمظاهر الداخلية، يجب عدم إضاعة الصدق وتصويب فكرة المؤلف، كي يحول العمل حماسه إلى المعاصرين وكي يجد معهم صلة.

إن عالم البسيلدونيموفيين والحيوانات الثديية الدميمة مثير للاشمئزاز. ولقد قدم هذا العالم على الشاشة بصورة موهوبة، ومهنية، وابتداعية وبصورة مشوقة. هو عالم دار التحف، حيث يتم عرض ما هو غريب و عجيب. و إن حضور ذلك التعبير بالرموز الصوتية لمحتوى القصة الذي تم الكشف عنه من قبل المؤلفين أمكن أن يبدو مسدوداً من قبلهما تماماً الشكل المختار والذي بدا فيه ارتباك ظروف الحياة المصورة من قبل الكاتب مستبدلة خلسة بالرهافة والابتداع ومهارة الإخراج. لقد أمكن في هذه الحالة أن يختفي في القصة السينمائية معيار تكثيف القباحة ذاك والكآبة، والخطل التراجيدي، وعدم تناسق الوجود الإنساني، المظهرة جمعيها من قبل الكاتب وفي الشكل الذي يعبر عن المحتوى.

لقد سعى ألكسندر ألوف وفلاديمير ناعوموف أن يتوجها إلى مشاهد أيامنا هذه، وفتشا عن الشكل، الذي يوثق الحدث القديم، فقط بمقدار ما يقلق صورة الظاهرة نفسها. وإن المشاهد الفطن قد تعرف بسرعة كبيرة على التراجيدية الداخلية للحل الكوميدي، واستوعب خلفية التقلبات المضحكة غير المعقولة، ورأى جوهر ما يختفي وراء الأقنعة.

إن جو السرد لا معنى له بدون روح، وإن الموسيقى فيه، قد بدت وكأنها بعد أن قامت ضد محتواها الطبيعي، يجب عليها بالتوافق مع المهمات الشاملة بالنسبة للمقصد أن تمثل "مضاداً للشعور" – التخريب، وانعدام الصفات الشخصية الخاصة المبالغ بها. كان من الضروري بالنسبة للملحن أن يفتش عن مساره، وبالنسبة للموسيقى – عن صوتها في المجموعة السينمائية. لقد تم إيجاد النبض الأول: يجذب الملحن التناسب الصارم، للموسيقى الاحتفالية، والراقصة مع تلك التحولات الخيالية، التي تحدث في الوعي المختل للجنرال. يحدث تناسب شكلين من أشكال الدوي: الشكل الأول – الذي

يعرض الموضوع الموسيقي في دويه الموضوعي والواقعي، والثاني – المحول، والمحرف، المستغرق في هذيان الجنرال الثمل – يبدأ الملحن كتابة المسرحية الموسيقية.

النبض الثاني ولد كذلك من التأملات المشتركة مع المخرجين. لقد أصبحت حصيلتها شخصية غائبة عند دستوفسكي – متسولة غريبة حدباء. إنها وبعد أن تسللت إلى العرس بالصدفة، تمر بعد ذلك من خلال كل الفيلم ساعية بسذاجة وبلا معرفة طفولية أن تصنع الخير: تارة تقترح كوبيكاً لبسيلدونيموف اليائس، وتارة تساعد بصورة مثابرة الجنرال.

إنها تحضر بصورة صامتة، ودون إلحاح كظل في الكثير من اللقطات وفجأة تحصل على مشهد كامل.

في صالة فارغة، ومهجورة من الضيوف حيث خمدت النيران،ترقص المتسولة الحدباء الفالس... شقية، وخرقاء ووحيدة، تتحرك في الغرفة، كأنها تجسد موتيفاً للحزن ولإهمال الإنسان.

ويبدو الفالس كأنه يتحرر من الإنفعالية، وحتى من الهستيرية، الخاصة بالطبقة الخارجية للموسيقى. إنه يدوي الآن بصورة حزينة وسوداوية. يوجد نوع من الجاذبية في رخامته الموسيقية، وفيها يتركز كل ما هو إنساني بصورة حقيقية.

لكن تعالوا نصغي بانتباه. وها نحن خلف غطاء الرهافة نبدأ بالإحساس ببدائية دوي الميلوديا، وضآلتها الروحية، ومحدوديتها وابتذاليتها. وهذه الابتذالية بالذات توضح تدريجياً معنى المهادنة السوداوية لدوي الموسيقى، وتحقق حكماً فريداً عليها.

إن جميع الألحان تمر بعدة مراحل من الدوي، وفي البداية كل موضوع راقص – الفالس، والكادريل (وهو رقص رباعي) – يعرض وبفضل السطوع

الإيقاعي، والتعبيرية وفعالية توزيع الآلات يتخلل إلى الذاكرة ويرسخ فيها. والآن، عندما وضع اللحن "مؤشراً عليه". فإنه يبدأ يعيش دائرة من التحولات الغريبة. تمحى الحدود، التي تفصل اللحن عن إيقاع رقصة عن أخرى، وتولد ألحان شعبية غير مقيدة. لكن وفي هذا الخيال الموسيقي يبدأ قريباً جداً بالتوضح مغزى ملموس واحد.

أمامنا، ليس إلا منظومة تحلل ثنائي قد تم التفكير بها بصورة صارمة: العالم والوعي. لقد تشابك كل شيء: الواقع، والرؤية، والأحلام والأحداث الحقيقية. إن وجود الشخصيات نفسها يملك مؤشرات الجنون، المرفوع فقط إلى درجة قباحة العرس.

في تحويل الصور الموسيقية، وفي تناقض أصوات الآلات المدوزنة، وفي الحفيف اللاذع للحن، الحاد تارة، والمتدفق تارة أخرى والذي يتبدل أحدهما بالآخر، تكمن الفكرة حول التشوش المريع، والتحريك الذي يحدث، والمرض بالعبودية، الذي يجعل من الذات رسماً كاريكاتوريا، ومن الحياة – محاكاة. في هذا العالم تسمع الهارمونيا أيضاً من المجنون فقط. في هذا العالم يصل تجريد الإنسان من إنسانيته إلى حده الأعلى. تثبت الموسيقى هذا الاقتلاع وعدم الروحانية هذه.

إن المخرجين كانا يفتشان، وهما يفكران بهذا المشهد الخيالي عن حالة خاصة واحدة، قادرة على احتضان كل المجالات، وكل خطوط المقصد، وإخراجه من الواقع المؤرخ إلى الواقع المجازي. إن أي شخصية، وأي تفصيل، وجو الحدث نفسه كانا يفكران بكل ذلك كمشاريع متحركة، وجاهزة للمجازيات. لقد أصبح ذلك "المشروع" موسيقا.

وجد المخرجان هذه الحالة، وأوصلوها إلى الملحن، وفي ذلك كمنت مأثرتهما بالدرجة الأولى. ولدت بلاغة فريدة. موجودة على حافة الذوق. إن الملحن يستعرض وهو يقترح النزول إلى "قاعدة" الثقافة الموسيقية، جاذبية

الصور التي تسود هنا، وتطبيقها أو المغزى الذي يملي الإيقاع فقط لأجل الناس الصم بصورة روحية. فقط في الصلة الإبداعية بصورة حقيقية كان يمكن أن تتجسد الأفكار الأكثر أهمية للفيلم.

إن تجسيد "الهروب" لبولغاكوف سمح للمخرجين والملحن تطوير الكثير مما كان موجوداً في "الفكاهة الخبيثة".

تأليف الفيلم معقد بصورة استثنائية. وإن الحروف المزخرفة للموضوع الكثيرة التعقيد والموحدة، تلاصق مختلف طبقات السرد: ما هو واقعي، ومؤسس على حقائق التاريخ، وما هو خيالي، مولود من قبل الأحلام، والهذيان المبالغ فيه، والموثوق من الناحية النفسية، وما هو كوميدي، ومبالغ فيه، وسحري، وتراجيدي. إن كل هذه، مجتمعة سوية تشكل خليطاً مركباً، يوجد في حالة غليان. في هذه المرحلة من التوهج تحدث ردود فعل خاصة: كل "عنصر" ينشحن وهو مجاور و بدوره يتغير ... إن التطور المتوتر ينصب ، و قد حقق علواً في مشاهد، يتشخصن فيها الماضي بصورة أبكر، والوعي يحاول أن يشمل منطق التقلبات، وتقويم ما هو مكتمل واقتراح الحكم.

إن ذلك المقصد البلاغي كان يتطلب من المخرجين والملحن دقة استثنائية في إعداد التصميم الموسيقي. كان من الضروري تحديد موسيقية بعض الجمل الدراماتيكية وعدم موسيقية بعضها الآخر، وإيجاد "المقام العام" لأجل ما هو داخل اللقطة، الذي ينتمي إليها زمن الموسيقى، وأخيراً، حل ما يجب أن يصبح في سياق واحد.الموسيقى خارج اللقطة، واالتأليف.

هناك الكثير من الموسيقى داخل اللقطات في الفيلم. إنها تدوي بانتمائها للحدث في مشاهد هجوم الجيش الأحمر، ولقاءات قائد الجيش الأبيض، وفي المطعم أو مكتب خلودوف، الذي يشغّل الخادم له الحاكي.

لقد برمج الفن المسرحي أغنية اليونكر، ورقصة الغالوب في السيرك، وفي القتال الإيقاعي في مكتب كورزوخين الباريسي. إن هذه "الطبقة" كانت

واسعة بصورة كافية ومتنوعة. وإن سينمائية التفكير للملحن قد أظهرت نفسها في أن كل هذه الكمية من الموسيقى داخل اللقطة قد تجنبت الشرح، ومرتبطة بصورة مباشرة بـــ"نغمة" واحدة للمواضيع الموسيقية الأساسية • إن كل توصيف موسيقي للحدث أو الشخصية يبدو وكأنه يقترح نوعاً من الإقلاع من الفكرة الأساسية، المصاغة أيضاً بوسائل موسيقية.

تفتتح الفيلم دقات الأجراس الخافتة. هذا هو – مطلب موضوع الوطن. إن الوطن، يستوعب في تطوره لحن أغنية قديمة ويشكل مقدمة للموضوع المتطور اللاحق. في أصوات الأجراس هذه المفاجئة جداً في محيط الفيلم الضاج، والصخاب – تركيز عال وهدوء.

إن موضوع الحب، الذي يظهر لأول مرة في مشهد القتال، يصبح أيضاً ثاقباً. يخلق هذان الموضوعان، بفضل خصائص الترتيب الموسيقي للأوركسترا مناطق فريدة تخلق تغيرات انسجامية، وإيقاعية، منقاة من البهرج والشفقة. في أحد المشاهد الختامية من الحلقة الأولى يراقب الصبي الذي يطبع على الآلة الكاتبة. يختفي الضجيج، وإن المهد، المؤسس على موضوع الوطن، يرفع مغزى ما تم تصويره حتى الرمزية: تبرز فوق التقلبات المفاجئة صورة لا تنسى، تركز في الوعي شيء هام دون نهاية، حدد فيما بعد الاختيار المصنوع من الإنسان• إن الحدث سيهيمن و يقود غولوبكوف إلى الهجرة. لكن الرابطة المتكهنة للموسيقى تبدو غير منفصلة: العودة إلى الوطن حتمية.

يصبح موضوع الوطن نداءً، وامتحاناً بالنسبة لجميع شخصيات الفيلم. إنه يدوي في ساعة القائد، كي يشير ويذكر بالحقيقة التي ينتهكها، إنه سيدوي في ساعة كورزوخين في الشقة الباريسية، كي يشير إلى الخسارة.

إن البساطة، وتعبيرية المواضيع، وانسجام إنجازها، وتبصر ترتيب الموسيقى للأوركسترا تلد كلها الاحساس بالاقتصاد وبصحة استخدام

الموسيقى. في جهاز آلة النفخ يدوي فالس تشارنوتا، وفي مشهد هروب الصراصير يؤدي الكونترباص، والناي، والبيانو "لحن النشيد" العبيط، وتدوي رقصة الغالوب على البيانو في المشهد نفسه. إن كل شيء مصمم بالتطابق مع العصر التاريخي ويخدم في الوقت نفسه مهام الخطة الملموسة.

مسألتان أساسيتان – الأولى و ترية في موضوع الوطن والثانية وترية ومهتزة في قضية الحب. إنهما يصبحان كما لو أنهما صوت إنساني، قادر على التعبير عن المشاعر الخفية، والمكنونة للإنسان الملموس، ومونولوج للنفس الإنسانية.

يحصل وضوح الرسم البياني، وبناء تصوير الأحلام على تعبئة موصوفة بفضل خصائص المجازية الموسيقية.

إن دوي هذه الأساليب الموسيقية يعطي مشابهة فريدة لتفكك وعي خلودوف.إذ إن العمليات خارج المادية، التي تقود الشخصية إلى حافة الجنون خاضعة هنا للموسيقى. في دوي الأساليب الموسيقية هذه تعيش رقصة بولونية مجنونة مغلقة.و إن الوعي غير المراقب ينبذ في وقت ما الإيقاع الموسيقي، واللحن. هنا تتلاقى سوية أعراض المرض والعقاب الرهيب لأجل التحقيق.

تظهر رؤية في ختام توصيف خلودوف (كما لو أنه يحضر إلى ديوانه الخاص)، وتلخيص حصيلة المصائر المشابهة – يدوي كورس جنائزي كنسي. إنه سيدوي مرة أخرى في النهاية – يبقى خلودوف على رصيف مدينة غريبة، و بلاد غريبة، غير مبالية وغير ضرورية للجميع، ومن قبل الجميع.

إن كل الصور الموسيقية تعاني من الجاذبية تجاه المواضيع الرئيسية. الوطن والحب– هذه هي المقدسات، التي تكشف المغزى الوحيد والإمكانية لتنفيذ المقصد الإنساني. إن قوة التصاميم الفنية تكمن في التوجه العاطفي إلى

المستمع المعاصر – من الماضي إلى الحاضر. وإن الموسيقى تسمح بالذات في ربط الزمن بخيط الشعور الإنساني الحي.

ثلاثة أفلام مخرجة من قبل ألوف و ناعوموف بالتعاون مع ن. كاريتنيكوف، تقدم مادة مدهشة للمشاهد – المستمع والباحث كذلك. لقد ناقش الفنانان ثلاث مرات مسائل مقاصد الإنسان، وكشفا بحميّة عن تفاهته ، وعمالته، واستعداده لدور العبد السعيد، وقد احتجا بحميّة ضد القضاء المحتوم للإنسان على الدور المعطى له، لأجل أن تسمي أخيراً في "الهروب" تلك المقاييس، وتلك المثل، التي تجد الشخصية في تناسبها معنى حقيقياً.

إن ما لم يفكرا به، وهو ما لم تتمثله شخصيات "الفكاهة الخبيثة"، أصبح رمز وهدف حياة أبطال "الهروب". أجل، فمع بعضهم تجري فكاهتهم الخبيثة، لكنهم سيعرفون، أن الأمر هكذا، وأنه ونتيجة لذنبهم الخاص أصبحوا خارج المجتمع، وأنه قد أصبح مقضياً عليهم في تلك اللحظة، عندما ازدروا أكثر المفاهيم المقدسة بالنسبة للإنسان، عندما نسوا الحب، ونسوا الوطن. لقد حصلت الموسيقى على حق إظهار هذه المقدسات، وأعطت إمكانية للسماع، وللعيش، وللاستجابة في القلب لكل إنسان.

قدم اتحاد المخرجين والملحنين النتائج، وأظهر درجة عالية من الفهم المتبادل والإتفاق الإبداعي.

الهـــروب

كل شيء يمر. المعاناة، والعذاب، والدم، والجوع، والوباء. السيف يختفي، وها هي النجوم ستبقى، عندما لا تبقى لا ظلال أجسادنا ولا أعمالنا على الأرض. لا يوجد أي إنسان، لا يعرف ذلك. فلماذا لا نرغب في أن نوجه نظرنا إلى كل ذلك؟ لماذا؟

م. بولغاكوف

إن لقطات "الهروب" في واقع جمالي، حيث الانطباعات عن الأصالة و الحرب الأهلية قد أغفلت من خلال الفئة الثقافية. إنه مؤلف من مادة مختلف الفنون، بما في ذلك السينما، حيث قوة التعبير المبدعة قد تمت وراثتها من قبل ألوف وناعوموف. تكمن في أساس هذا التصميم المعقد كلمة ميخائيل بولغاكوف.

م. زاك.

يعتبر فيلم "الهروب" واحداً من أكثر الأفلام المجسدة إمتاعاً، وأكثرها مدعاةً للنقاش، والتي أخرجها ألوف وناعوموف حسب موتيفات عمل ميخائيل بولغاكوف. تؤثر فيها الأحداث الدراماتيكية لسقوط الجيش الأبيض المناهض للثورة الذي لا مفر منه، الذي رفع السلاح ضد شعبه. إن الفنانين ف. دفور جيتسكي وم. اوليانوف قد لعبا دور الجنرالين الأبيضين في أسلوب حاد مبالغ به، جامعين بصورة موهوبة ما هو مريع وما هو كوميدي.

ر. يورينيف

المخرجان أ. ألوف وف. نعوموف حذراني: "لا تخجل، سنتأمل فيما تقوله فيما تقوله".

لقد جربا معي دور غولوبكوف وتيخوف، رئيس مكافحة التجسس عند البيض، وبعد ذلك سمحوا لي بالانصراف إلى اومسك، حيث كابدت شهراً كاملاً في الانتظار. فجأة استدعاء من جديد، وتجارب من جديد وشهر آخر من الصمت. وبعد ذلك الدائرة الثالثة من المعاناة. وأخيراً، الاستدعاء للتصوير في دور خلودوف... إذا كنت نجحت في هذا العمل إلى درجة معينة، فإن ذلك قبل أي شيء بفضل المخرجين أ. ألوف وف. ناعوموف".

ف. دفورجيتسكي.

"إن ألوف ونعوموف يعرفان بالطبع من اللقطات الأولى. إنهما على كل حال مبتكران جامحان. وإن كل ذلك التوتر الحماسي، الذي يبدو منهما، ما هو إلا خطوة قبل النشوة الروحية. وكل ذلك الاهتمام تجاه التحولات، والنهوض والسقوط إنما هو موجه إلى الدقائق المصيرية للحياة والتاريخ".

ستانسلاف. راسادين

أ. سفوبودين
بشر وظلال

الإنسان، المستكشف في تلك الساعة من حياته، "عندما كان العالم قد تغير"، وتعقيد اللغة، ووفرة الموتيفات الأخلاقية والجمالية، وتنوع التصاميم المقترحة، والحرفية العصرية للمخرجين، المنارة من قبل خطتهما وموهبتهما، وأخيراً الجهود الهائلة، التي تدعو إلى الاحترام بحد ذاتها، - إن كل ذلك يوجب الحديث عن الفيلم كظاهرة هامة. ستكتب مقالات كثيرة، وتنشأ نقاشات بصرية – وبكلمة واحدة، تبرز حول "الهروب" تلك الحركة الطبيعية من الآراء التي لا يعيش الفن بدونها...

عالم الفيلم المتخيل. خلال ساعتين ونصف على شاشة عريضة ملونة، وبعد أن بدأ الدير الأبيض والسكري تحت طنين نواقيس الأجراس، و الغارق في صحارى من الثلج، ينقض عليكم الفرسان الذين يتقافزون، ومعارك الفرسان، وسيل من اللاجئين، والإعدامات الوحشية، والأفعال المخجلة والحب العظيم، الذي يحدث في العذابات. إن الناس الذين يسبحون مع تيار الحياة والذين يخلقون هذا التيار، الذي يقودهم والذي جردهم من الإمكانية الابتدائية في إدارة أنفسهم، والمفعمين بالشاعرية والحقيقة، والذين قطعوا كل الروابط مع هذا و ذاك، ينهال حماسهم العظيم بعد ذلك في دوامة التاريخ ودهماوية سكر المقامرين.

تنقض عليكم المعارك والقتال في سيفاش وتشونغار، وفي محطات القرم الرئيسية، وفي سيمفيروبول وفي سيفاستوبول، حيث كانت تتفكك الفكرة البيضاء، المتشبثة بالأمتار الأخيرة المنفكة عن روسيا، وستكافح لأجل سنتيمترات أسطح السفن الغريبة. يداهمكم هدوء اسطنبول، وأذان المؤذنين فيها مع مناراتها ومع التلألؤ المتقطع للأسواق، وعرض الألعاب الهزلية والهيئة الواقعية تماماً لمن كان جنرالاً قبل زمن غير بعيد، والذي تحول إلى مهرج. إنكم ستسمعون نبوءة المتنبئ الذي يبرز على مسرح التاريخ – الجندي. سيمر أمامكم الأبطال والحثالة. وتمتزج التراجيديا أمام أعينكم مع المهزلة، والكوميديا مع الدراما، والإنجيل مع المقالة الهجوية! ستقتحم رؤى غيبية فظيعة لأحد الشخصيات كل ذلك. وكل ذلك ستعمل بايقاع جامح. الهروب من الذات إلى الذات. ومن الوطن إلى الوطن. كل ذلك سيكون الهروب!

إن التمعن فيه ليس بسيطاً. لأجل ذلك يجب إيقافه. ولو ذهنياً.

إن مسرحية ميخائيل بولغاكوف، التي أعطت اسماً للفيلم، تخدم أساسه. ولقد أضاف كتاب السيناريو إليها مشاهد من رواية "الحرس الأبيض" وبعض كتابات الكاتب. لا توجد أية رغبة للتدخل في النقاشات المنتشرة في الوسط الأدبي، هل يمكن القيام بذلك أم من المستحيل. إن هذه النقاشات رتيبة وغير مثمرة.

إن أ. ألوف وف. ناعوموف اللذين أعدّا السيناريو لأجل إخراجهما، كانا يملكان الخطة الأصيلة والجدية – توحيد مختلف أعمال م. بولغاكوف، المكرسة للموضوع الذي أقلقه طوال الحياة – السقوط التاريخي لحركة البيض. لقد أعد الكاتب هذا الموضوع كما هو معروف في فن التراجيديا، والتراجيديا الكوميدية، والنثر الواقعي. وكل هذه الأجناس الفنية موجودة في الفيلم.

بيد أن هناك ملاحظة الآن. إن أعمال بولغاكوف ليست مدونات تاريخية. وليست روايات وثائقية، وقصصاً أو مسرحيات. إنها مخصصة لأجل أن تتم الدراسة فيها للترتيب الزمني للحرب الأهلية أو قضية هجرة البيض.

إن ميخائيل بولغاكوف قد سار نحو الأدب الروائي المعاصر. لم يكن يأخذ سير الحياة، وإنما المصائر. لم يكتب بورتريهات، وإنما نماذج.

لقد صور تراجيديا الروح. كان يفكر بمقولات أبدية وفلسفية: الإنسان والوطن، والفرد والشعب. لم يصور أفعالاً خالية من الشرف، وإنما السقوط الأخلاقي.

ولقد خدمت الحرب الأهلية مادته.

هل فكر منشئا الفيلم بكل ذلك؟ لقد فكرا. يشهد الفيلم على ذلك. إنهما فكرا، بأن يأخذا على عاتقهما واجباً أخلاقياً بأن يكونا مخلصين لنظرة الكاتب، وطريقته الفنية في الرؤية والكتابة.

في سكون الفيلم المعطل تتكلم بعض الشخصيات. البعض منهم يطلب المماثلة مع شخصيات فيوفان غريك ومع الأشباح الجسورين للقصيدة الروسية الملحمية. والبعض الأخر – مع المرحوم روبليف.

ها هما الجنرالان الأبيضان خلودوف وتشارنوتا. وها هو الجندي العادي كرابيلين – الرؤية التنبئية لخلودوف. ها هو ميخائيل فرونزه،و ها هو المفوض بايف. ها هو المثقف غولوبكوف. ها هو الرفيق الوزير كورزوخين. مع التسليم بوجود شخصيات أخرى في الفيلم. إنها شخصيات التراجيديا. لكن تشارنوتا وكورزوخين – تراجيكوميديا. البعض منهم – رموز السقوط والتفسخ، والبعض الآخر – الانتقام الساطع، والبعض الثالث– البعث والتطهير. كأنه لا توجد أصوات، ولا طلقات، ولا هروب حانق. إنهم يعبرون طريقهم في سكينة.

أعتقد، أن القارئ يغفر لهذا الخيال الناقد غير الإرادي.

لا توجد سكينة! الجنرال خلودوف- أكثر الشخصيات التراجيدية في الفيلم.

التجلي السينمائي الأول لـــ ف. دفورجيتسكي – الاكتشاف. عينان أيقونتان رهيبتان. والهيئة مشوشة. المعطف العسكري كرداء الرهبنة، قصة الروح المخربة. "الوحش الذي ينبئ بنهاية العالم" – لدي الرغبة بتسميته هكذا، وليس عبثاً يقرأ خلودوف من الكتاب المقدس: "العميان زعماء العميان".

إن خلودوف طوال الوقت في حالة من التعب المميت. خلودوف طوال الوقت على حافة الجنون. تتابعه بانتباه لا يهدأ. من المفيد فقط أن تلاحظ، أن الجنرال خلودوف ليس الملك أوديب وعودة البصر لا تغير شيئاً في مصيره. وهيئته فوق البحر، وعلى هضبة القسطنطينية مع النظرة، الموجهة باتجاه روسيا التي غادرها، بصورة غير شرعية. الجلجلة لا تنفع بالنسبة لخلودوف – لا يوجد خلفه صليبه الخاص، والمصابيح مع المشانيق! ولا ينجذب إلى وطنه كمذنب تائب، وبالأصح كمجرم ينجر إلى مكان الجريمة، إلى الدم الذي سفكه. لكن هذه الملاحظة، ليست بالطبع موجهة إلى الممثل، وإنما إلى المخرج،

العسكري في الجيش الأبيض كرابيلين – ن. أوليالين. وجه غائر بصورة تقشفية كحلم معذب يرافق خلودوف. مرض روح الجنرال ورمز الحكم الشعبي عليه. في حديثه شيء ما دنيوي ساذج، أما الجندي فغير أرضي! يهتز، ويتراءى في رداء أسود لا يتغير مع قبة مرفوعة، وفي قبعة مغضنة، وفي ياقة "بيضاء" وربطة عنق معقودة بصورة سيئة على الأستاذ المساعد خارج الملاك في جامعة بطرسبورغ غولوبكوف – أ. باتالوف. نظارة، ولحية صغيرة – شيء ما إنساني وبالأحرى لأنه في وقت ما مثلوا "ما هو تشيخوفي" في المثقف الروسي. ضعيف، ووجل، ومستمر في سعيه

كي يتصرف كإنسان أمين حتى السخافة الموهومة. إنه يكتب بإذعان تحت إملاء عضو مقاومة الجاسوسية الأبيض شهادة عن المرأة التي يحبها. إنه لا يتذمر، عندما يخرجونه دفعاً في ظهره المنحني فيما بعد. لكنه يستقيم ويسير إلى وجار الوحش، إلى الجنرال، - يفضحه ويقتله. يستقيم. إنه يستقيم. وفي نهاية المطاف يحصل على تعاطف الثبات المعنوي. عندما يتفكك العالم والوطن، كخرافة، تنتشر في دماغه، يمسك غولوبكوف رأسه البائس في يديه، محاولاً في يأس أن يحافظ ولو على ظل الواقع، كمناشدة، متمتماً من بوشكين: الغيوم تسير مندفعة، وتتلوى وهي تطير.... هذا المشهد في باريس.

هنا تبدأ شخصيات التراجيكوميديا.

إن الرفيق الوزير كورزوخين موجود في موسوعة النماذج المهاجرة البولغاكوفية، هو خيال دون وطن في الروح. إذا "لم يعرف" عقيلته لاعتبارات جبانة، فإنه لم يعرف الوطن أبداً بسبب عدم الحاجة له. لقد أخرج رساميله. إنه يزدهر.

الجنرال تشارنوتا، القاطن السابق في قرية قوزاقية على الدون، و "الشجاع المجيد"، والملاك في السهوب، والأحمق وبدون سلطان في رأسه، ولكن مع ابتياع كامل في قلبه – إنه لعبد! وها هما هذان الشخصان يلتقيان، لن آخذ في التذكر بالتفصيل، كيف يؤدي الممثلان أدوارهما قبل هذا المشهد • أحدهما ، يجتاز الطريق مع شخصيته من سيد وقور إلى شخص منحط ثمل، وثانيهما – من "فتى مجيد" حتى بائع دمى الشياطين الصغار، والمهرج، الذي يسير في ألبسته الداخلية في المدينة الرائعة – باريس.

اجتمعا في لعبة الورق. لقد أهدانا الممثلان البارزان ي. نيستيغنييف وم. أوليانوف مشهداً! هو تهريج، هو عرض هزلي، وهو كذلك ليأخذك الشيطان! ويصفق لهما المشاهدون في دار السينما. هنا إظهار السمة الفنية، وبالنسبة إلى يفستيغنيف – يكاد يكون ذلك أفضل عمل له على الشاشة.

شخصيات العقاب الساطع. إنهم ينسحبون بصورة حتمية. إن تلميذي سافتشنكو المخرجان ألوف وناعوموف يقدمان للفيلم حركة جارفة للحمر في أسلوب سينمائي شاعري. هجمات الفرسان في ايقاع سطور ادوارد باغريتسكي "كانت الفتوة تقودنا في مسيرة السيف". القائد فرونزه بوجهه المضيء، ولحيته الرقيقة – تمثيل ر. خومياتوف والعينان الفرحتان للمفوض بايف – تمثيل ف. زامانسكي يذكران بسطور أخرى – عن "المفوضين في خوذاتهم المغبرة". أما الجوقة الموسيقية التي تعزف مسيراً على الركب في طمي لزج في مستنقعات سيفاش، وأعضاء الجوقة، الذين يغطيهم الوحل من أقدامهم إلى رؤوسهم كنصب كثير الزخرفة – الرمز الرومانسي للانتصار....

إن الجزء الثاني من الفيلم يتقيد بالمسرحية بدقة أكبر، لكنني أعتقد بصورة أقل كمالاً. إنك ترى تارة هنا، وتارة هناك: هذا مسرح، وهذا لا ينتقل إلى السينما، لم يجد لنفسه لغة الشاشة. على سبيل المثال العرض الهزلي للصرصور. أو مشاهد سوق اسطنبول. مهما يكن الأمر، كل ذلك على الأرجح مسرحية. ستكون مسألة أخرى، لو حققت مسرحية هذا المشاهد فنية الثنائي الباريسي تشارنوتا وكورزوخين.

مشاهد أخرى تظهر حسب بولغاكوف، ومثلت بصورة جيدة، ولكنها... غير متجانسة. إن النسيج المتنافر واضح للعيان – لنقل المشهد، عندما يفكك العقيد فوج اليونكر، وبعد ذلك ومع ضابطين آخرين، يطلق النار، بعد أن دعى الحانوتي.

بمقدار ما كان العالم الكرنفالي للفيلم يتلبد بتعبيريته وجهوريته، فإنك تلاحظ ما هو دقيق، واختباري. يمكن الاستغناء في فوضى المهاجرين عن السيرك. لقد أصبح السيرك وكأنه "صورة متجولة" للسينما المعاصرة.

المرة الأولى كأس الحليب الأبيض في يد خلودوف، ككأس من الدماء. مجازية رائعة! المرة الثانية – المهتز على طاولة العربة الصغيرة، وبجانب الشمعات البرونزية، – ببساطة طبيعة صامتة! عدم تغير هيئة غولوبكوف أو

خلودوف يرتفع في نهاية المطاف إلى رمز. إن تمثال العرض الرمزي، التي تمر معه امرأة لاجئة عبر كل الفيلم، مضجر. وإن الرسوم الكاريكاتورية الصغيرة لحراس كوزوخين في القمصان الليلية - "فائض" مزعج.

وبالطبع، النهاية ذات الجمالية الكاذبة - غولوبكوف وكورزوخين على حصانين أبيضين، في غابة بيضاء من الثلج، إن هذا غريب عن أسلوب الفيلم بحق! إن المقص المونتاجي الأكثر صرامة كان أكثر فائدة بالنسبة للفيلم...

لكن ترك الفيلم، وتفكيكه ممكن بصورة خيالية. إن "الهروب" يعيش، ويصدح، وينطلق. إن غناه التعبيري، وعالمه الخيالي والواقعي، والعلاقة الشخصية لمبدعيه تجاه كادره بصورة صارمة، تجبر على التفكير طويلاً به وتذكره، والتحدث عنه.

أن. ماكاروف

الهروب إلى لا مكان

في معطف ميداني طويل الأطراف بكتافتين جنراليتين متعرجتين، وبمشية المشاة الآلية التي لا تكل يسير على رصيف المحطة المتجمد الممتلئ والمزدحم بالجنود واللاجئين قائد جيش جبهة جنوب روسيا صاحب السعادة رومان فاليريانوفيتش خلودوف.

يبرز بعد عدة لحظات أمام نظرنا فيلم عظيم لانهيار وفشل الجيش الأبيض: الأفواج الهاربة، والعربات المشتعلة مع "الفراء" الذي لا يقدر بثمن – فراء الثعلب الأبيض، والسيوف، ليونكر "مدرسة الحرس"، الذين ينزعون علامات التباين، والعقداء الذين يقومون بإطلاق الرصاص على أنفسهم في جبهاتهم، وسيدات بطرسبورغ، اللواتي يسقطن على سلالم البواخر المجوهرات العائلية.

يكفي الآن بالنسبة لنا أن ننظر إلى وجه الجنرال خلودوف لدرجة ما، كي نرى صورة دقيقة وملموسة للموت. إن هذا الوجه، أكثر امتقاعاً، كأنه قد أصيب بالصقيع أو أنه مرشوش بالدقيق، مع جبين واسع خال من الشعر، وشبكة متألمة من التجاعيد حول عينيه الزجاجيتين الجامدتين، اللتين تعودتا على رؤية الإهانة، والدم، والرعب، – هذا الوجه، ليس من حيث الجوهر إلا وجه محكوم عليه بالقضاء المحتم، وجه الهزيمة، وجه الموت نفسه.

لقد صور ألوف وناعوموف التراجيديا. ومنذ البداية يأخذ فيلمهما نوطةروحانية عالية إلى تلك الدرجة، حتى أن القلب يخرج كما لو أنه في طائرة، ويخرج بسبب ضغط الارتفاع المندفع.

كل شيء ملحمي: العاصفة الثلجية الكانونية، وجري الخيل الجنوني، وصليب الدير الذهبي، الذي يتألق فوق الغابة الملحمية المغمورة والمغطاة بالندى المثلج، ومرور الجيش الأحمر عبر سيفلش على تربة تعود إلى ما قبل التاريخ ولم توطأ من قبل أبداً، كأنها بدون نهاية وانشقت عن اليابسة، والصدام المباشر، وجهاً لوجه لفريقين من الخيالة في ميدان المعركة. إننا سنرى، كيف يندفعان لمواجهة بعضهما البعض على أرض جنوبي القرم الخصبة، وكيف تتطاير المعاطف المصنوعة من شعر الماعز، وسنرى، السيوف وكأنها تلتوي كالحية في أيدي الفرسان.

إننا لن نرى تفاصيل القتال. إننا سنسمع فقط صليل الفولاذ، وصهيل الخيل، والنشيج الإنساني المتوتر ما قبل الموت.

وسيكون غير مفهوم على الشاشة من أين ظهرت هنا المرأة الشابة، وبحركة قدسية تغمض عيني عنزتها، الحمل العتيق البريء. إن هذا المشهد، يمكن اعتباره، وليس دون أساس، أدبياً، لكنه محدود في الفيلم، حيث التعبيرية الإنسجامية الرائعة هي ليست لأجل ذاتها، وليست لأجل التنعم بالمهارة السينمائية، ولكن، وكما هو واضح، هي جانب دلالي للفيلم، كأسلوب للقراءة المعاصرة للمادة الدراماتيكية.

إن الصور المحددة في الفيلم – صور الهروب، والنهاية، والحتمية التاريخية، والانتصار الشعبي – قد تم التعبيرعن كل ذلك باللغة السينمائية البحتة.

لماذا تهز وتقنع هكذا بطولة الجيش الأحمر البارزة في معركته الأخيرة والحاسمة وفي التوتر العنيف لكل القوى، وفي الانفعال الرائع الذي لا يتجزأ. نحمل آلة التصوير في وسط فرسان الجيش الأحمر الرامحين، ونحن نرى على بعد خطوتين عنا الوجه العنيف للقائد ونحس بصورة جسمانية تقريباً بتوتر حامل العلم، في الرمح الجنوني للعلم المرفوع. إن آلة التصوير وبعد عدة لحظات تبدو وكأنها ترتفع إلى الأعلى، وينكشف من هذا العلو منظر واسع الأرجاء للجيش الأحمر.

لماذا بعد هروب القائد الأبيض من قصره، وعندما يبدو هذا الخط المحوري وكأنه قد أنجز، فإن آلة التصوير ستقودنا طويلاً أيضاً في القصر، في صفوف الصالات الفارغة وغير المنتهية، حيث تخشخش الريح الأوراق، وتقترب الأبواب المطلية بطلاء ذهبي، والمرايا الكبيرة والأثاث الذي يعود إلى عهد بافل، إلى أن ننتقل إلى هيئة حمقاء للبواب العجوز. إنه يخفي الإلهين القديمين، بإلباس رأسي فينيرا وأبولون خرقتين. إن تلك الخرق كان يضعها تماماً جنود خلودوف على رؤوس ضحاياهم، المحكومين بالإعدام. وبعد ذلك، عندما يأخذ الخادم التمثال النصفي لفوليتر على يده ويبدأ بهدهدته، كطفل صغير، فإننا نفهم، أنه مجنون، ونفهم أيضاً، أنه أمامنا في هذه الدقيقة – كل روسيا القديمة، الإقطاعية، التي أصبحت إحدى الرموز التراجيدية والهزلية.

أما روسيا الجديدة فهي إلى جانبك. ستقودنا آلة التصوير إلى شوارع سيفا ستوبول المهجورةمن قبل البيض والمملوءة بحشد هستيري، والمسدودة بالأمتعة المردومة على الطريق، وهناك في وسط بهرجة البهارج، ضوضاء وخاطؤون، وسنرى صبياً يجلس على الرصيف، بهدوء واطمئنان، دون أن يلقي أي انتباه للصراخ، والشتائم، وصرير العجلات، وقد تملكت اهتمامه

كاملاً الآلة الكاتبة "ريمينغتون"، المتروكة بعجلة على الرصيف. إنه يضغط على مفاتيح الآلة الكاتبة، وهو السعيد الوحيد الآن في هذا الشارع المجنون الذي يعدو.

ليس عليه أن يهرب إلى أي مكان، إنه يبقى في وطنه، إنه نفسه جزء صغير منه، وهو منطبع في روحه إلى الأبد، وإن الوطن يتلقفه ويقوده طوال حياته، كما أمسك به وأجلسه معه على سرج الفارس الأحمر العائد إلى المدينة. سيبقى وجه الصبي طويلاً أيضاً على الشاشة، وهو يضحك ويصرخ بسبب أنه على الحصان والحصان يرمح بسرعة. إن هذا الصبي هو من حيث الجوهر، روسيا الجديدة نفسها تلك، التي انتصرت. الوجه، الذي رسخ في وعي من غادر الشاطئ. من يتابع الهرب.

لقد سمى ميخائيل بولغاكوف غوغول في عداد الكتاب المحبوبين بصورة أكثر بالنسبة إليه. وإن بولغاكوف وهو يسير في طريق مؤلف "المعطف" يخلط التراجيدي والكوميدي، والدراما والمهزلة، والضحك والدموع، زد على ذلك فإن الواحد ينتقل إلى الآخر، وبصورة طبيعية، وبلحظة. ولا يناقض أحدهما الآخر مطلقاً، وبالأحرى يناقض فقط للوهلة الأولى، وتكتشف عند النظرة الأكثر انتباهاً أنه "لدى التراجيديا والضحك منبع واحد. آلية نفسها، لكنها تعمل في جانبين مختلفين. تلك في جانب وأخرى في جانب آخر.

كان أ. ألوف، وف. ناعوموف يصوران تراجيديا. لكن التراجيديا، مضاءة بأشعة التهكم، ووميض الاستهزاء، وشرارات المفارقات المضحكة. إنهما يستطيعان أن ينقلا الجو في المقر العام لخلودوف إلى حالة الحلم التنبؤي الخيالي. إنهما لا يخافان المبالغة الايكسينتريستية و الغلو .

ويؤدي الفنانون فلاديسلاف دفورجيتسكي (خلودوف)، وميخائيل أوليانوف (تشارنوتا)، ويغفيني يفستيغنيف (كورزوخين)، أدوارهم بصورة

مرهفة و بما يدعو للمفارقة ، والايكسينتريستية. وتظهر في المحصلة تلك الدرجة العالية من الأصالة، والواقعية، التي لا تقدمها لنا السينما غالباً. في البداية يبدو ف. دفورجيتسكي وكأنه يؤدي في هذه الجوقة عزفاً انفرادياً (إن هذا الممثل يتجلى لأول مرة في السينما، ويتجلى بصورة رائعة)، ويصبح مرض خلودوف – إن روحه هي المريضة – شوكة الطونة التصويرية لكل الفيلم. نجاحات بعض المهاجرين – لقد نجح السفلة بصورة أساسية: أسماك القرش وملوك الصراصير – الخياليين و"العساكر السود" – إن كل ذلك يستقر بهذا الجانب أو ذاك من الألم الخلودوفي. وهو يصبح غير محتمل بصورة كاملة. إن ظل الجندي كرابيلين "الميت دون ذنب" يطارد الجنرال الأبيض، كظل بانكو الذي كان يطارد ماكبث. إن خلودوف في رؤاه قد فهم الحقيقة حول الجندي الذي قتل، وهذا الضمير الشعبي كان يقف آنذاك أمامه على رصيف المحطة المتجمد. إنك لن تشنقه على المصباح، ولن تختبئ منه بمساعدة الشجعان الخدومين من هيئة مكافحة الجاسوسية، وها هو كل ليلة يدعوه إلى محكمته العادلة والسامية.

ينتقل انتباهنا تقريباً في منتصف الشريط إلى م. أوليانوف. إن غريغوري لوكيانوفيتش تشارنوتا، "قوزاقي من حيث المنشأ"، فارس جسور سابق، وفيما بعد حثالة اسطنبولية، – إنه أحد الأدوار الأفضل، إذا لم نقل أفضل دور لهذا الفنان في السينما.

ها هو تشارنوتا يظهر على الشاشة، وهو لا يزال غير هياب، وسعيد أنه ليس دينيس دافيدوف، وليس نوزدريف، المولود بصورة خاصة لأجل هذه السهوب غير المعاينة، لأجل هذه السدود الثلجية، والذي ذاق السرور في القتال، والمستعد للسكر طوال الليل، والمنادمة، والتجهم في لعب الورق، وهو يبقى في الغابة وحده مع المرأة التي يحبها، ويطلق النار من مسدسه الماوزر في الهواء – ببساطة هكذا، كي يحصل على صدى الصقيع الرنان،

وها هو في سوق اسطنبول الكبير الذي ينزل إليه، ويتاجر باللعب السخيفة و الذي أوصله إلى الدرجة الأخيرة من البؤس و مع ذلك يحتقر كل العالم مع الغطرسة الكوميدية للملاك الروسي. وها هو تشارنوتا، مثل شخصية مبتذلة من شخصيات غوغول، والشيطان الماكر، يظهر في منزل باريسي فاخر للرفيق الوزير السابق كورزوخين ويبدأ مشهد مضحك غوغولي مرة ثانية لإغراء محدث النعمة الباريسي، الجديد. عندنا يشتري تشارنوتا الأوربي المتنور الذي ظهر حديثاً، ومشهد المبارزة في لعب القمار، حيث يبدو أوليانوف ويفستيفنييف وكأنهما يتباريان في مجموعة ألوان ساطعة وبنغمات خافتة، في المهارة الفنية، وفي ثراء إمكانياتهما التمثيلية.

يربح تشارنوتا نقوداً كثيرة. إلا أنه ومن كل إنتصاره المؤثر تبقى في الذاكرة عبارة واحدة فقط، ملقاة في هيئة ثملة للمتشردين الباريسيين، المعربدة كما هو الأمر دائماً، والعسكرية، بيد أنها فلسفية تقريباً، إذا كانت الفلسفة مطابقة تقريباً مع صورة تشارنوتا: "إن روسيا لا تحتل مكاناً في القبعة، أيها السادة لا تحتل مكاناً!"

والقبعة هي من أفضل مخازن باريس.

توجد شخصيتان يعتمد عليهما المقصد العاطفي لـــ "الهروب". إنهما ندم المهاجرين، وتوبتهما وعودة البصر إليهما. "السيدة البطرسبورغية الشابة" سيرافيما فلاديميروفنا كورزوخينا وسيرغي بافلوفيتش غولوبكوف، "ابن البروفسور المثالي".

إن لودميلا سافيليوفا وألكسي باتالوف، من حيث المظهر الخارجي، وبحكم التصورات المتكونة عن دورهما التمثيلي يناسبان هذين الدورين.

بيد أنهما، وحسب رأيي هما فنانان من موقع جمالي آخر، إن لوحتهما هي أكثر وداعة، وببرودتها النسبية فإنهما يسقطان من الارتفاع العام لحرارة الفيلم. إنهما بين الأبطال "المفاجئين" كما يبدو لنا، "متوقعين" بعض الشيء

وتقليديين. لذلك فإن سيرافيما فلاديميروفنا وغولوبكوف من بين النشطاء يمتزجان، بالأحرى، في فئة الشخصيات المتأملة، والمزخرفة. مع ذلك إنهما في هذه النوعية جيدان، وبصورة خاصة في اللقطات الأخيرة، حيث كلمات غولوبكوف عن الثلج، الذي يغمر آثار الأطفال الضالين العائدين، تلقى معادلاً سينمائياً مؤثراً.

سنبدو من جديد في الغابة الكانونية المغمورة، وستضيء الشمس الشتائية الضبابية من خلال الأغصان المكسوة بالصقيع، و تشخر الجياد، مطلقة البخار من خياشيمها، وستفوح الأرض الباردة بالثلج الروسي الفريد في العالم...

روسيا – البرهان الأعلى في النقاشات وفي الشكوك الداخلية للهروب. يغيب عن ذهنهم شيء واحد فقط: إن روسيا قد اختارت طريقها، وإن التملص من هذه الحقيقة، كما من الحلم، لا يمكن. يبقى إما السير في هذا الدرب و إما نسيان روسيا إلى الأبد. هكذا هو حكم التاريخ.

هذه هي الحصيلة الأخلاقية والفنية للفيلم، التي برهنت أن أي شيء، بما في ذلك الحركات السامية للنفس الإنسانية تسقط دون نتيجة، وتستأهل دون أساس طبيعي وروحي بسيط، كما يسمى الشعور بالوطن الهروب من الوطن ومصيره – إنه لا نهائي، ومتواصل، حتى الإغماء، إنه هروب في الفراغ حتى آخر رمق!

("تيديليا" ١٩٣١، ١٧ كانون الثاني.)

م. بليمان

الأسلوب، الذي يتجاوب مع الموضوع

لا يشق التجديد طريقه أبداً بسهولة. يمكن أن لانورد أمثلة على ذلك فهذا واضح كذلك.

إن مسرحية ميخائيل بولغاكوف "الهروب" أهم بصورة كبيرة من "أيام التوربينيون" حيث المصير المسرحي قد تكون بصورة أسعد، ودخل في دائرة الأعمال الإبتداعية. وإن بعض ميزات أسلوبه بدت للمعاصرين غريبة، ولم تكن مفهومة من قبلهم.

لقد بدالنا في مرحلة كتابه "الهروب"، أنه كان يجب التحدث في الفن عن نصر الجيش الأحمر على الحرس الأبيض، لكن كان من المستحيل التحدث عن هزائم البيض. وبدا، أن الانشغال في تحليل الأحداث و سيكولوجية العدو ليس فقط قليل الإمتاع، وإنما غير مقبول أيضاً. وأكثر من ذلك، لقد ظهرت في مرحلة الصراع مع "المدرسة النفسية" (كانت هناك حملة في أدبنا) نظرية، تنص، على أن أية معاملة لما هو نفسي تجد تبريراً لأفعال، ومشاعر أولئك الذين ينفذ الكاتب من خلالها إلى نفوسهم.

تمارس تأثيرها هنا الصيغة التالية في شكل خفي: "أن تفهم – يعني أن تسامح". وهكذا، لقد بدالنا عندئذ ببساطة من غير الممكن، أن الكاتب، وهو يحلل أفعال ونفسية العدو، أن يستطيع مساعدتنا على أن نفهم ليس فقط جذور عدائيته، ومصيره فقط، وإنما كذلك أسباب النصر على هذا العدو. وهذا

بالذات ما قام به م. بولغاكوف في "الهروب". وهذا واضح الآن، بعد ما تم تمثيله من قبل ن. تشيركاسوف لخلودوف في المسرحية اللينينغرادية وبعد فيلم أ. ألوف وف. ناعوموف "الهروب".

الآن من الواضح ، أنه ليست مقاصد مسرحية م. بولغاكوف فقط، وإنما خصائصها الشكلية غير العادية – تقاطع التراجيدي والكوميدي، و توازن الحالة التراجيدية بأسلوب فني في التصوير مبني على المبالغة في الكوميديا، وعلى العكس، إن فهم الحالة الكوميدية كحالة تراجيدية – كانت مثارة ليس من قبل أبحاث الظرافة الشكلية، وإنما من قبل طريقة النظر الفني إلى الظواهر. إن سقوط حركة البيض كان بالنسبة للكاتب سمة طبيعية تاريخية، وهو لم يزمع أن يناقش التاريخ. لكنه أظهر هذه القانونية بالبراهين، إذا أمكن قول ذلك، "من ما هو نقيض ذلك". لقد أدرك بصورة باهرة، أن أي نضال ضد السنن الطبيعية، ولو استثمر فيه العنف والحدة، والقسوة وحتى القناعة المعروفة، يتحول إلى ما هو مضحك من ناحيته. إن عدم المنطقية هي مضحكة دائماً، وإن انتهاك المنطق في أحداث أخرى يقود إلى نتائج تراجيدية. وهكذا نرى من أين يظهر الخليط المدهش للدراماتيكي والمضحك في "الهروب"، وبالأصح، انتقال الحالة التراجيدية إلى حالة كوميدية.

أعتقد، أن صفات الفن المسرحي لـــ م. بولغاكوف هذه بالذات، وأسلوبه هما ما جذبا ألوف وناعوموف. لكنهما وهما ينشئا فيلهما، كما يقال في الكتابة الاستهلالية (الافتتاحية)، قد استخدما مواضيع "أيام التوربينيين"، و"الحرس الأبيض" – مسرحية ورواية. وهنا يبرز سؤال إلى مؤلفي الفيلم: لماذا لم يصنعا العمل من جديد، وإنما وسعّا أحداثه على حساب أعمال أخرى لـــ م. بولغاكوف. وعلى حساب إضافاتهما؟ هل كانت هناك ضرورة في هدم الكمال الفريد للمسرحية؟

أظن، أنه بالرغم من أن التعديلات كانت ستؤدي إلى خسائر، فإن مؤلفي الفيلم كانا سيربحان بصورة أكبر. وقبل أي شيء قد ربحا أكثر. التاريخ، الذي قصه م. بولغاكوف، - عالم قي قطرة ماء، وذرة لعملية تاريخية كبيرة، لقد وسع أ. ألوف وف.ناعوموف نطاق الأحداث، وعززا بصورة تاريخية الظواهر، معتمدين ليس فقط على الأصالة الفنية، وإنما التاريخية أيضاً.

وإذا بدأت أحداث الفيلم في بلدة ما بلا اسم في جنوب روسيا، فإنه سرعان ما تظهر الجغرافية التاريخية على الشاشة: إنه القرم في عام ١٩٢٠، ويظهر الأبطال التاريخيون، والأول بينهم – فرونزه.

كانت تلك مهمة صعبة، وخطرة فوق ذلك. كان يوجد في المسرحية منطقها، وصورة واقعها – مغالاة، وخيالية تقريباً. لقد بدا كما لو أن اقتحام الواقع التاريخي كان يجب أن يهدم فقط العالم، المنشأ في المسرحية. وعندما رأيت مشهد المجلس الحربي عند فرونزه على الشاشة، فإن ضجره صدمني أولاً ثم كدرني. لكن مؤلفي الفيلم قد عرفا، إلى أين يسيران. لهذه المسرحية يوجد دراماتيكيتها. وقد ظهرت في البداية كأنها إخبارية. يجري الحديث في المشهد ليس فقط عن اجتياز سيفاش المنيعة، بمقدار ما يجري الحديث عن صراع الشخصيات. عندما يتحدث قائد الفرسان وهو يتناقش مع قائد المشاة وكأن الجملة منتزعة من عند بابل، أن ثورته لم تُسئ إلى المجد، يدخل في الحدث خط الأسلوب الثاني للفيلم، الخط الذي لم يعرفه بولغاكوف – يدخل الحماس.

يصبح الحماس عنصراً مستقلاً في المسرحية، وفي الصورة البصرية لــ "الهروب". إنه يكمن في الجموح الرائع والسرعة المدهشة والأسطورية لرمح خيالة الجيش الأحمر. إنه يكمن في الكيفية التي يعبر فيها الجنود الحمر

سيفاش تحت موسيقى الاوركسترا، وهم بالكاد يمدون أقدامهم بسبب الوحل الرهيب. إن الحماس يكمن في كيفية إنجاز الصورة الرائعة لبابل في الفيلم – "هدوء رهيب على ظهر السفينة"، هذه الصورة، قد أنجزت هنا بأسلوب معاكس. القطع مسموع، ولكنه غير مُظهر. إن الحماس في الرمح العنيف للفارس ، وأخيراً، في المشهد الذي تم فيه التشديد على السكون الجليل للموت، بمنظر واسع وحركة بطيئة حول أكمة الخيالة، التي يرافقها موكب جنائزي. تتشابك هذه الحركة فجأة في أرجوحة دوارة من القتال لأجل الراية، وربما كان ذلك هو القتال الأخير في الحرب الأهلية. وبعد هذا القتال يبدأ "الهروب" بصفة خاصة.

إن الحماس لا يناقض مطلقاً الكوميدية الدرامية للمسرحية. إن التصميم الحماسي للمشاهد، المدخلة في الفيلم من قبل المخرجين، لا يشدد فقط على الحتمية التاريخية التي صورها ميخائيل بولغاكوف في "الهروب"، وإنما يخلق أسلوباً عاماً للقصة التاريخية عنه. وأكثر من ذلك، إن تصادم العناصر الحماسية والتراجيدكوميدية قد سمح بإظهار أحد المواضيع الأساسية للمسرحية بصورة أسطع، وأكثر تحديداً.

في فيلم "الهروب" هناك فقدان للذات، ويأس، وعدم وجود آفاق، وباختصار فقدان للمصير– إنه ليس تراجيديا الخطأ،في الفن المسرحي المميز وإنما الأمر يأتي تماماً من الشخصيات. لقد حدد أحد النقاد، الذين كتبوا عن الفيلم موضوعه ك"إنتقام" بسبب خيانة الشعب والوطن. وهذا صحيح. إن موضوع الانتقام بسبب جريمة أكبر، من موضوع خطأ، هو ضلال فقط.

إن مقياس الذنب يستدعي مقياساً للعقاب لأجله. المقياس التاريخي يصبح أكبر. إن ذلك التعليل لمصائر الشخصيات قد حدد الطابع الملحمي للفيلم.

لقد نجح ألوف وناعوموف في إدخال مشاهد مؤرخة جغرافياً وتاريخياً إلى مسرحية ميخائيل بولغاكوف الفريدة، دون أن يهدما أسلوب العمل المجسد على الشاشة. لقد أدخلا لوناً إضافياً وهاماً جداً لأجل إنشاء صورة كبيرة لـــ "الهروب" ولم يضايقا المنظومة الشرطية التي أنشأها الكاتب المسرحي.

وهكذا، فإن الاهتمام الاعتيادي بالاجتماع العسكري عند فرونزه يتباين مع ضباب الدخان لهيئة أركان خلودوف، وعلى محطة السكك الحديدية تلك، حيث كانت قد عزفت للتو فرقة الاوركسترا وبصورة احتفالية كان يخرج من العربة وعلى طريق مفروش بالسجاد فرانغل قائد الجيش الأبيض، وكان يتحدث القائد الأصلي، ميخائيل فاسيليفيتش فرونزه مع قائدي القطعات، وهو يجلس على سرير حديدي قد جاؤوا به من بناء المحطة، وهذا التباين الذي ابتكره المخرجان للتفاصيل "البولغاكوفيه" يخلق وحدة في الأسلوب إلى الحد الأقصى.

لكن من المستحيل عدم القول، إن مؤلفي الفيلم قد خسرا شيئاً ما، وهما يمتلكان المعيار، ويملكان الصدق التاريخي، إن الحديث يجري عن شخصية خلودوف. وإن المسألة لا تكمن في أن ف.دفورجيتسكي يؤدي دور خلودوف بصورة سيئة أو غير صحيحة. إن تلك الصورة، التي أعطيت له في إطار خطة مؤلفي الفيلم، يؤديها بصورة ممتازة. إن هذا الشخص، ذا الوجه الأبيض بصورة مميتة والمصعَّر، والعينين الجنونيتين، والذي يتحرك بسرعة في معطفه العسكري الطويل، يخلق صورة بصرية مقنعة ورهيبة. لكنها "مأخوذة" من المسرحية بصورة "جاهزة". كان من الضروري إيصال الممثل إلى ذلك التوصيف البصري، أما في الفيلم فقد ظهرت النتيجة، وأما الحركة فلا توجد. ليس عبثاً أن سميت مسرحية "الهروب" بـــ "الأحلام". وبالفعل، إن الأحلام فيها تختلط مع الواقع، إن خلودوف موجود طوال الوقت بين الواقع والهذيان

المتنامي، الهذيان، الذي يثير التعب، والمرض والفشل، والصراع الداخلي، مع ضميره. لكن ما هو رئيسي يكمن، في أن خلودوف "ينضج" تدريجياً حتى يصل إلى الضمير، إن الضمير يعود إليه بصورة صلبة ومؤلمة. إن عودة البصر في المسرحية هي أيضاً مفارقة في المسرحية – تولد عودة البصيرة في الهذيان، إن فهم الأخطاء،وفهم أن حياته كلها كانت تراجيدية ودموية فارغة، هو ما يشكل محتوى شخصية خلودوف. وعلاوة على ذلك ففي صورة المسرحية هذه – جور وسخافة تاريخية لحركة البيض، التي تسقط تحت ضربات الجيوش الثورية. إن خلودوف، ومنذ اللقطة الأولى في الفيلم هو نصف مجنون. إنه لا يكسب أصدقاء، وهو مريض. إنه لا يصل إلى الوعي التراجيدي للهزيمة،و إنما هو قد خسر وهو لا يذود عن نفس أمام هجوم ضميره وإنما هو مندهش منه. إنه لا يموت، وإنما هو ميت. وبالمناسبة، فهو شبيه بالميت من خلال كل هيئته. إن خلودوف يموت أيضاً عند بولغاكوف، كي يتجرأ فيما بعد أن يقدم نفسه بصورة طوعية إلى محكمة الشعب. إن خلودوف لا يقوم بأي شيء بالمناسبة في النصف الثاني من الفيلم. لقد استنفدت الصورة، فالميت غير قادر على التأثير. إنه ينفذ بالطبع مهمته المحورية، ولكن، وبما أن الصورة لا تتحرك، فإن مكان النصير يشغله تشارنوتا بصورة ثابتة وطبيعية.

إن المهمة الموضوعة في نهاية "الهروب" هي غير صحيحة أيضاً. لقد أعطيت النهاية عند م. بولغاكوف لخلودوف، أما في الفيلم ف – كورزوخينا وغولوبكوف. لست متعطشاً لسفك الدماء، كي أطلب حكماً تاريخياً قاسياً على هاتين الشخصيتين، بالإضافة لذلك إن ذنبهما أمام روسيا ليس بالكبير جداً – لقد فرّا فقط، وهما "خاضعين" لهراء منطق "الهروب". لكن قدم لهما الفيلم

الحق في اختيار المصير. ولكنهما – كوزروخينا المرتبكة، وغولوبكوف المتردد – غير مهيئين لهذا الاختيار من الناحية النفسية والتاريخية.

إنهما ضئيلان جداً بالنسبة لذلك. إن نهاية الفيلم، التي ترمح فيها كورزوخينا وغولوبكوف مع الغلام، الذي يجسد المستقبل على الخيول في الثلج الجميل بصورة مدهشة، هي رمزية بالطبع. إنه رمح إلى المستقبل. لكن هذا الرمز، من حيث الجوهر، خال من المعنى. إنه يتباين مع صفات كورزوخينا وغولوبكوف. لا يوجد منطق فني في المشهد. حسناً، الفارسان تخلفا عن الغلام الذي يسير مندفعاً إلى المستقبل، ولو أنهما على الرغم من السعي استطاعا اللحاق به – لكمنت الحقيقة في ذلك. لكن جعل هاتين الشخصيتين معبرتين عن المستقبل التاريخي، كتعويض لا يستحق ذلك.

لقد رأيت في "هروب" م. بولغاكوف ليس انهيار عالم البيض فقط، وإنما الهذيان الذي ولّد الحرس الأبيض، إن الكاتب المسرحي لم ير فقط تشوش هذا العالم، ولم يفهمه فقط، وإنما سعى أيضاً لبعث المنطق نفسه لما هو غير منطقي، منطق الهذيان، الذي يدير هذه الفوضى في المنظومة الجمالية للمسرحية. وقد رأى أ. ألوف وف. نعوموف ذلك.

لقد رأيا ذلك بالذات. لقد كنا نتحدث دائماً عن الفن كأننا نتحدث عن إعادة إنتاج لوحة العالم، وموديله – حسب التعبير الشائع الآن.

ولكن قبل أن تتم إعادة إنتاج هذا العالم، وإعادة تكوينه، أو إذا أردتم، خلق صورته، من الضروري رؤية هذا العالم، رؤيته والاندهاش من هذا المرئي. إن حدة الرؤية، وفرادتها، وقدرتها، على الإمساك باستثنائية كل تفصيل – مؤشر أول للفن بصورة عامة. وعندئذ فقط يمكن التحدث عن صحة الحقيقة أو القرب من الحقيقة، وإن هذه المفاهيم مماثلة في تلك الحالة.

ماذا رأي مؤلفا الفيلم؟ ليس فقط القضاء المحتوم لحركة البيض، وإنما كذلك شكل هذا القضاء المحتوم، وهو في هذيان. إنها أفعال هذيانية، لأن الفعل الأولي غير منطقي• لدى كل منطق مصيره. وإن شكل التعبير عن الأفعال هذياني أيضاً. ومن هنا هزلية "الهروب" كمهمة غنية المضمون، وليس كمهمة أسلوبية، شكلية.

إن الايكسينتريستية هي دائماً في عدم تطابق محتوى التعبير الخارجي عنها. إنها تظهر عندما يتم من مقدمة غير صحيحة استنتاج بلا معنى، ولا عيب فيه من الناحية الخارجية.

تبعاً لهذا المنطق الايكسينتريستي تتصرف جميع شخصيات "الهروب". لا ينسجم "الهروب" مع "مسرح العبث"، فالمهمة لا تكمن في إظهار العبث لأجل التغلب على التصوير، وإنما في التأكيد على العبث الشامل للعالم، وأفعال، وبواعث الناس. إن المهمة في "الهروب" هي معاكسة – كشف المعنى الطبقي الحقيقي للعبث الراهن من الناحية التاريخية.

في أثناء هروب الجيش الأبيض من البلدة الجنوبية يسقط على الثلج من عربة خيل محملة بمتاع ما كرسي هش مطلي بالذهب. وها هو صانع الأثاث في القصر يقف على الثلج. إن ذلك منطقي، ومخالف للطبيعة في آن واحد، وهذا ممكن، لكن إلى جانب ذلك فإن الشيء المقتلع من سياق الخاص، هو عبث. ثم إن هذا التفصيل لا معنى له. إن كورزوخينا، شبه الميتة من التعب، والخوف، والمرض، لا تقوى أن تسير وتجلس على الكرسي الذي بدا بجانبها. أما حولها فيهرع الناس.

هل ما هو منطقي يكمن في أنها جلست؟ منطقي. إن الكرسي قد صنع كي يتم الجلوس عليه. حتى هذا الكرسي – المذهب. إلى جانب ذلك إن هذا التفصيل يصف الذعر، وعبث مشهد كورزوخينا، وعبث الهروب، وجنونه.

لقد تحدثت عن تفصيل الحالة. وها هو تفصيل السلوك. ثلاثة أشخاص يقررون الانتحار. لكنهم يريدون أيضاً أن يتم دفنهم بكرامة، وبإنسانية. وها هو نعش يظهر • يصل الحانوتي المتأدب، والحزين وفقاً للحالة إلى المنتحرين المقبلين الذين دعوه ويسأل من سندفن.

"ستدفننا!" – يجيب أحد صاحبي الطلب. الحانوتي ليس مندهشاً البتة – إنه يقوم بعمله الحرفي. إنه يلمس أحد المرحومين المقبلين حتى وجنته وينصحه بحلاقة ذقنه، لأن حلاقة ذقن الميت ستكون صعبة. وها هو الضابط المقاتل، الذي رأى الموت أكثر من مرة والذي قرر أن ينهي حياته بحزم، يخاف فجأة، كصبي.

يوجد هنا منطق لا عيب فيه، وحقيقة لا عيب فيها بالنسبة للسلوك. إلى جانب ذلك لا يوجد أي منطق أبداً، وبالأحرى، إنه منطق الجنون، أي العبث.

إن ذلك أمر مضحك، ومضحك جداً، ومخيف أيضاً.

إن غولوبكوف الذي خبل من الخوف، والذي يحب كورزوخينا يخونهاو يسلمها لهيئة مكافحة الجاسوسية. ونفس ذلك الحب يجبره، الجبان الضعيف على أن يضرب ضرباً مبرحاً "المشتري" الشبق لكورزوخينا تلك. إن تشارنوتا لم يختبئ في الكنيسة فقط من الحمر، وإنما يرتدي رداءاً نسائياً ويتظاهر بأنه إمرأة في حالة نوم. إن ذلك ليست كوميديا، إنها مهزلة. إن ما هو مضحك يكف عن كونه مضحك، لكنه يصبح فظيعاً، ويقوي الخوف.

إن الانتقالات المفاجئة ولتكن معللة كل واحدة منها حسب طبيعتها، ويفضل أنها تتطور بثبات وتباين، تجعل من شخصيات الفيلم وبآن واحد مضحكين وفظيعين. إن الايكسنتريستية في عدم التطابق، الذي يوصل إلى الحد النهائي، هي في تصادم حاد – كتب عن ذلك أيضاً س. م. ايزنشتاين.

يتطلب ذلك الأسلوب انتباهاً هائلاً جداً لتفاصيل السلوك، وللتوابع، ويتطلب نظرة مرهفة جداً. لم يكن من الضروري فقط رؤية الكرسي المذهب على الثلج، وإنما إدراك كيف تكون للمنظومة الفنية، وللصورة الفنية، أهمية دلالية، وتفاصيل ذات وزن.

إن ألوف وناعوموف في سعيهما وقبل أي شيء إلى التباينات المرهفة، وإلى المتضادات الحادة، وإلى الايكسنتريستية ، وإلى قبول هذه أو تلك من الحالات، الدرامية والكوميديا بآن واحد، قد استطاعا إيصال كل ذلك إلى الممثلين.

إننا غالباً ما نحلل الأداء التمثيلي في الأفلام، كما لو أننا نشاهد مسرحية في مسرح من القرن الماضي. إنني أشدد على كلمة "الماضي" بالذات لأن المسرح المعاصر، بدءاً حتى من "مخات" ، قد اقترح مقابل المسرح الجوال، حيث كان كل الاهتمام منصباً على حامل الحدث الدراماتيكي، مسرح الأنسامبل، وبالأصح، المسرحية، كمنظومة جمالية عضوية، وكصورة واحدة، فيها كل شيء بصورة محسوسة. إن الممثل في السينما يمكن أن يكون حاملاً للحدث، ويمكن أن يكون معبراً عن فكرة الفيلم، لكنه ليس مؤدياً، إنه شخصية. إنه فارق غير ملحوظ للنظرة الأولى وبصورة مبدئية. إن الممثل في الفيلم يدخل دائماً في المنظومة، في الصورة ليس بصورة ذاتية فقط، وإنما في كل صورة الفيلم، وكشخصية للرواية فإنه يدخل في منظومة العلاقات المتبادلة لجميع الشخصيات الأخرى. يوجد الممثل في الفيلم في وحدة أسلوبية مع جميع العناصر الأخرى. وإلا فإنه "سينتزع" ببساطة.

إن الممثلين في "الهروب" يمثلون بالطبع بصدق ويجبرون على التصديق في حقيقة الأفعال وحقيقة الشخصيات. لكن بالنسبة لأسلوب "الهروب" فهو لا يؤدي بصورة كافية. لقد آن الأوان لفهم، أن صحة كل شيء

هو شرط للأداء التمثيلي، وليست نتيجته. إن الممثل غير الصادق هو مرادف للممثل السيئ. من الأهمية في الأداء التمثيلي هو أن يكون أقرب إلى الحقيقة.

وهذا ما يعرفه بصورة ممتازة الممثلون الكبار، كما يعرف ذلك المشاهدون الجيدون أيضاً. في مفهوم "القرب من الحقيقة" يوجد دائماً عنصر من محاكاة الواقع، والحديث يجري ليس عن الحقيقة نفسها، وإنما عن التشابه معها. إن الحقيقة أعلى من قرب الحقيقة! إنها تسعى للتعبير عن لب الظاهرة، وليس فقط تكرارها.

إن الكثير من الممثلين في "الهروب" لا يمثلون بصورة جيدة فقط، إنهم يمثلون بصدق عجيب. إنهم لا يخافون الكوميديا، ولا المهزلة، ولا المبالغة الفنية، ولا الصورة الهزلية، وإنهم يمثلون، وأستطيع قول ذلك، بنكران ذات. لكن كل تباينات الأداء، وكل تعبيريته موحدتان ومنظمتان في منظومة المقارنات، والتباينات، والصدامات. لذلك فإنهم لا يمثلون بصورة غرائبية واحدة، وإنما بصورة مختلفة، مؤدين ليس فقط الشخصية المطروحة من قبل كاتب المسرحية، ومجسدين ليس فقط "الوظيفة المحورية"، وإنما الحركة المعقدة أيضاً لكل صورة الفيلم. وهكذا فإن سكون خلودوف قد أبرز ململة تشارنوتا، وكذلك اختلافات الوصف للضباط المنتحرين (كوميديتهم ليست في الأداء، وإنما في عدم تطابق الأداء مع الحالة)، وكورزوخين، وتيخي، وأرتور الصرصور الملك. من الطبيعي، أن القادة الحمر يحملون مهمة أخرى وموضوعاً آخر، يبرزون في أدوارهم حماسة للعمل إذا أمكن قول ذلك. إن أسلوبهم ينضم إلى أسلوب وصف مراسلة كرابيلين، الذي من الصعب بالنسبة له الثبات في أطر الطبيعية، إذا أخذنا في الاعتبار، أنه لا يؤدي وظيفة إنسان حي، بمقدار ما يجسد تجسيداً مادياً الضمير، ذلك الضمير، الذي يناضل ضده بصورة يائسة خلودوف ويبدو أنه غير قادر على الانتصار عليه.

إن الاختلافات في الأداء التمثيلي يمكن إدراكها، كأسلوبية مختلفة. يبد أن ذلك ليس تماماً كما ذكر. لقد تكلمت، أن المنطق الغرائبي غير المنطقي، الذي يظهر في الفيلم، ضروري ليس بالنسبة لجميع الحالات، وذلك يعني، ليس لجميع الشخصيات. إن الوحدة ليست أبداً مرادفة للمشابهة. إنها تصبح ناضجة من المتضادات، ومن صداماتها، ومن نضال طبقات الأسلوب، التي تخلفها السبيكة مع بعضها فقط. يعجبني، أن الممثلين في "الهروب" لا يؤدون أدوارهم بصورة مماثلة. إن الجنون الغرائبي المعلل بموتيفات مختلفة بسبب الاختلاف في المصائر، يتطلب أساليب مختلفة للإظهار.

فإذا كان العبث الكوميدي والتبلبل التراجيدي في هذا الفيلم يكشفان المنطق التاريخي، فإن مشاهد الشخصيات الأخرى في الحالات المقترحة منطقية، إذا تم فهم، أن العبث بالنسبة للشخصيات مسوغ بمنطق النهاية. وبالنسبة لتشارنوتا فإن السقوط يكمن في أن هذا الجنرال يبتز اندفاعة الجندي على هروب الصرصور أو على اللعب في الورق مع كورزوخين، وبالنسبة لمحبوبته لوسكا نهاية طبيعية في أنها – "فتاة – فارسة" مشاكسة– ترتدي، بصفتها عشيقة لكورزوخين ،فستان الصباح النسائي المزركش • ولا تصير هدامة بصورة مميتة فحسب بل حتى خصماً للذات• القدر واحد عند لوسكا و تشيرنوتا على حد سواء إلا أن المصيرين معبّر عنهما بشكل متباين• ومن هنا تظهر تباينات الأداء•

شخصيات (تشارنوتا)، و ف، دفورجيتسكي (خلودوف)، وف. اوسينيف (تيخي)، و أو. يفريموف (العقيد)، وم. غلوزسكي (الضابط)، وت. تكاتش (لوسكا)، وي. يفستيننييف (كورزوخين)، وف. باسوف (آرتور ارتوروفيتش)رائعة. لقد تكلمت عنهم، وفي الحقيقة، ليس عنهم كممثلين،

يؤدون الأدوار،وإنما كشخصيات للفيلم، الذين هم في وحدة لا تنفصم عراها مع جميع العناصر الأخرىبحيث يشكلون فرادته الفنية.

تظهر وحدة الأسلوب في كيفية تصوير "الهروب". مجموعة الألوان والتركيب البياني لـــ ل. باتاشفيلي متباينة. كان من غير الصعب تصوير الفيلم في مجموعة موحدة من الألوان. ولم يكن من الصعب كذلك تصويره، من خلال التشديد على النبرة التأثيرية ومحتوى كل مشهد. لكن إن ما صنع من قبل ل. باتاشفيلي، تصطدم فيه الأساليب المختلفة، والتكنيك، ويشكل ذلك وحدة للصورة البصرية.

وللغرابة، فإن هذا لا يؤدي إلى أسلوب مختلف، يبدو كأنه مفترض مسبقاً، إذا كانت إحدى اللقطات تصويرية، واللقطة الثانية لوحة مائية والثالثة تخطيطية. يكمن في ذلك سمو الخطة، ومهارة تحقيقها.

إن ن. كاريتفيكوف كذلك، لم يكتب فقط "موسيقى جميلة"، فهوألف كورساً حماسياً رفيعاً لأجل إيضاح لقطات الفيلم. كلا، إنه اصطدام ببيئتين موسيقيتين – تراجيدية وكوميدية – ولم يخلق "مرافقة موسيقية"، منتشرة بصورة واسعة، وإنما موسيقى.

لكن لا يكفي التثبيت، في أن "الهروب" – فيلم ماهر وشيق، وأن أسلوبه جامح. لدي الرغبة في توضيح منابع هذا الأسلوب، وقانونيته لأجل فننا الحالي.

لقد قطع ألوف وناعوموف طريقاً غير قليل في فننا. كان الأسلوب الحاد، و الغرائبي، والحب تجاه التفصيل البارز والساطع، والتناقضات، وصدامات ما هو كوميدي ودراماتيكي، كان كل ذلك صفات مميزة بالنسبة لأفلامهما السابقة. سأذكر ولو في "بافل كورتشاغين" إن اللقاء المؤثر لصديقين

يصمم في توزيع كوميدي للممثلين: إنهما يلتقيان أثناء تفريغ عربات قطار، يحمل الاثنان بصعوبة صندوقين ثقيلين، ولا يستطيعان إلقاءهما، ولا يستطيعان مصافحة بعضهما البعض باليدين، وتقبيل بعضهما البعض، وكانا مضطرين للدوران في مكانهما الواحد بجانب الآخر.

في "الريح" تنزع البطلة حذائيها قبل الإعدام، واللذين كانت تصونهما، وها هما يقفان بانتظام عند الجدار، وذلك بعد أن دوى إطلاق النار المصيري بالنسبة لها.

يحدد وضع القتال في فيلم "السلم القادم" ، بأنه يبقى في الواجهة المانيكان ، حيث كل شيء كان مهدماً من قبل المدفعية في الوسط المحيط. في كل أفلام أ.ألوف وف. ناعوموف توجد تلك التفاصيل الساطعة. لكن ذلك كان دائماً عبارة عن تلوين فقط، وتمثيل فقط لصدام ما هو طبيعي بما هو غير طبيعي، وتظليل فقط لما هو تراجيدي ومضحك، وليس أكثر. لم تكن التفاصيل تحدد أسلوب الأفلام بالكامل تماماً.

إذاً، يمكن القول، وهذا أمر طبيعي: إن مؤلفي الفيلم ينموان، يكتملان، ويجسدان بصورة أفضل وأفضل متطلباتهما الجمالية. لدي اعتقاد. أن السؤال الأكثر عمقاً يكمن هنا.

توجد قانونية ما تكمن في أن أشكال الفن لا تتطور تدريجياً فقط وتتحسن، وإنما تتكرر أيضاً – بحركة حلزونية – في شكل محول طبقاً للأهداف الجديدة. يظهر بصورة دورية ليس فقط انفجار الأشكال القديمة، وإنما العودة أيضاً إلى أساليب الماضي و فنونه ، وليكن بمحتوى جديد.

لقد كانت توجد السينما السوفييتية العظيمة أعوام العشرينيات، سينما بودوفكين، ودوفجينكو، والفيكسوفيين، وبالطبع، ايزنشتاين. وفي أعوام

الثلاثينيات تبدل الفن إلى آخر، وليس فقط لأن السينما الناطقة حلت مكان السينما الصامتة. وبآن واحد، حدث تبديل لـــ "الحرس" في الأدب أيضاً. لقد أخذت تتثبت أكثر فأكثر الواقعية التحليلية ، التي تصور الحياة في أشكالها. إن ظهور أشكال جديدة في فن السينما مرتبط دائماً بصورة وثيقة بالأدب، وليس عبثاً أن أفلام ايزنشتاين ترتبط بشعر ماياكوفسكي، وأسلوب لوحات دوفجينكو – مع كتب ارتيم فيسيلوي، وفي أسلوب "الفيكسوبين، يتم الشعور بالقرابة من نظم "الإخوة سيرابيونوف". مع ذلك من المشكوك فيه أن يفيد التفتيش عن تناسبات بيانية مباشرة، ومن الهام القول فقط بأنه قد تحدد في أعوام العشرينات في الأدب السوفييتي، وبالتالي، في السينما الأسلوب التعبيري. لقد تدخل الشعر في النثر، والنثر في الشعر. وقد انعكس هذا الأسلوب على إبداع غوركي (كي لا يتم الذهاب بعيداً، سأسمي ولو مشهد البوّاق في "ايغوربوليشيف")، وا. ن. تولستوي، وفي المؤلفات الباكرة لـــ فسيفولود ايفانوف. إنني لا أفرق بين ألوان الأساليب، الكثير منها لا يتشابه. ولكنني أتذكر دائماً كلمات هيجل، التي قالها، بأن الأعمال العظيمة من الضروري قياسها ليس باختلافها و إنما بتشابهاتها.

إن "الهروب" بالطبع لـــ أ. ألوف وف. ناعوموف يعتمد على الدراسة المنتبهة لـــ ميخائيل بولغاكوف، على القراءة المنتبهة لأدب العصر، ولكن ليس فقط على ذلك. إن أسلوبهما في شكله الفريد قريب قبل أي شيء من سينما أعوام العشرينيات.

ربما، لم ير المخرجان اللذان بدءا العمل في السينما في أعوام الخمسينيات، لا "المعطف"، و "س ف د"، ولا "القلابة ". لكنني لا أستطيع أن لا أتذكر كيف أنه في "القلابة" وبإشارة من مشعوذ ورق اللعب كان يموت "الإنسان – السؤال" – ل س. غيراسيموف. وأعتقد، أن المانيكان المنتقل في

"الهروب" من "السلم المقبل"، كان قد حمل إلى هذا الفيلم من "بابل الجديدة"، مع أنهم أحرقوه هناك.

تلك هي تفاصيل فقط، إنني لا ألوم البتة أ. ألوف وف. ناعوموف في التقليد – كلا. أما في أنهما قد فهما صورة الفيلم في الحد الأقصى للتناقضات المتصادمة، وأن ذلك لم يؤثر فقط في المونتاج، وإنما في الأسلوب المعبر، وفي المحتوى، المجسد كإنفجار الدرامايتكي بالمضحك، وما هو مضحك بالتراجيديا يبرهن، أن المخرجين قد استوعبا بصورة فعالة فن وأسلوب سينما أعوام العشرينيات.

إن "الهروب" يؤكد بصورة عنيفة على الفن في أشكاله الأكثر مبالغة.

إن هذا، وقبل أي شيء فن ثوري. إنه يناضل لأجل الصورة الشاعرية للأحداث، إنه ضد الإيضاح التصويري.

إن التقاليد لا تموت، إذا كانت تقاليد جيدة

("فن السينما"، ١٩٧١، العدد ٤)

اسطورة تيل

"لقد سعينا إلى تلمس نبض هذا الكتاب – النبض الداخلي المتوتر، الذي يتخلل كل القصة، مالئاً كل صفحة بالكراهية، والحب، واليأس، والإيمان، وبالطبع، بالتعطش العام الجارف، والمنتصر للحرية. وكل هذه المشاعر، مختلفة كثيراً، وأحياناً متناقضة ببساطة، كأنها قد امتزجت سوية في بركان النضال الكبير الذي ينفث النار، ويعيد الصهر، مشكلاً نوعية جديدة. لقد كانت تحدث الولادة المعذبة، والدموية، والفرحة للأمة، وكان يتحقق الطابع القومي والوعي الذاتي. وفي المرجل العملاق للتاريخ كانت تفور وتختلط مع بعضها البعض الأديان، والحروب، والإعدامات، والكرنفالات، والصلوات، والخيانات والآمال أيضاً".

أ. ألوف. وف. ناعوموف.

أي فيلم كان بالنسبة لي الأكثر إمتاعاً؟ ربما، "أسطورة تيل" لألوف وناعوموف... هذا الفيلم معقّد. القرن السادس عشر. الكثير من المواد الأدبية. لوحات الفنانين الرائعين.. في فيلم ألوف وناعوموف توتر كبير في الأحداث. إننا نرى تيل على سبيل المثال غلاماً، مراهقاً، شاباً، وإنساناً ناضجاً... وهكذا فإن دولاب ملابسه "أغنى" من دولاب ملك...".

ل. نوفي

"... كنت أنتظر الفلامنكي لامي، ولقد عرفت على ما أعتقد تقريباً، أن لقائي معه عاجلاً أم آجلاً سيحدث. إن كل المسألة كما يبدو تكمن، في أنني أشابه لامي، لقد كنت أسعى أن أصنع منه كما في الكتاب، -تراجيدياً، وذكياً، وقلبياً، وأكولاً جذاباً، وطيباً. ورغبت في الوقت نفسه، أن لامي الذي يخصني غودزاك أن يكون ليونوف قليلاً، مع طبعي ومع نزواتي... لا أتصور تيل آخر أيضاً، ما عدا الذي يمثله ليمبيت أولفساخ... إذا رأيتم ليمبيت راكباً على ظهر الحمار، فإنكم لن تشكوا أبداً، أن شارل دي كوستير قد استوحي منه بطله".

ي. ليونوف

"... ولقد علموني التحدث. وأثنوا علي لأجل قصائد الشعر على سبيل المثال. لا يوجد عندي نص تقريباً في "تيل". لكن لأجل هذا الصمت لا يجب التستر. إن نيلي -هي رمز الحنان، والحب، والإخلاص، والصفح.

لكنها حية! ولقد قدم لها وليس لأي شخص آخر من قبل المؤلف هذا المقدار من المعاناة...".

ن. بيلوخفوستيكوفا.

م. زاك

عندما يكون الإنسان أبياً وحراً

تتسم أفلاهما بتعبيرية لها خصوصيتها. لقد كانا يعملان مع مختلف المصورين والفنانين، لكن انسجام اللقطة المأخوذة على حدة، والتركيب الرائع والكامل كانا بالنسبة لهما شرطاً لا غنى عنه بالنسبة للمجازية السينمائية، وبدون نقاش، كانا يشهدان لصالح أعمال المخرجين الكسندر ألوف وفلاديمير ناعوموف.

ومع ذلك لابد من قول كلمة في البداية... إن اسم نيكولاي استروفسكي يكشف في الحقيقة عن فيلم "بافل كورتشاغين"، الذي يرتبط به النجاح الإخراجي الأول لهما في الفن. وتكمن الكلمة المسرحية لـ ميخائيل بولغاكوف والنثر الملحمي لشارل دي كوستيور في أساس أعمالها الناضجة، والماهرة. مثل "الهروب" و"أسطورة تيل".

تحصل السينما في التعامل مع المصادر الأدبية على حرية أكبر فأكبر. إن الفن السينمائي يخرج الآن عبر الأدب إلى الفسحة الواسعة التاريخية والفنية، حيث يتلاصق مع الأبحاث في مجال الثقافة الإنسانية العامة.و تنفتح رؤى جسور إبداعية جديدة.وإن استيعابها مقرون بصعوبات كثيرة. لكن ما هو مهم هنا هي النزعة نفسها. يقترحها الأدب على فن الشاشة: الإنضمام إلى الأبحاث الروحية، حيث منابعها تمتد في عمق الأعوام، متجاوزة أيضاً كل الترتيب الزمني المتواضع للسينما.

إن الشاشة بفضل الكلمة تحصل على مقياس إضافي. وإن التطور القائم بذاته للسينما مرتبط كذلك بديناميكية المقاييس، عندما تتوسع زاوية النظر للعالم.

لكن لا تلعب نظرة الكاتب في هذه العملية الدور الأخير. إنها وليس ذلك نادراً تقدم للأفلام نقاط رؤى اجتماعية دقيقة وإلى جانب ذلك توصل الفكرة الإخراجية إلى المواقع الإنسانية العامة. عندما يتوجه المخرجون عبر الأدب إلى مراحل الحياة، التي تؤثر داخلها قانونية النظام التاريخي، فإن الخطط التي يتخلف بعضها عن بعض بعيداً يمكن أن تحصل على توحد محدد.

إن مرحلة الحرب الأهلية تكمن في أساس فيلم أ.ألوف وف.ناعوموف "الهروب". ويدخل نضال المعدمين من أجل تحرير فلاندريا من السيطرة الإسبانية في القرن السادس عشر – في أساس "أسطورة تيل". إنهما ليسا فلمين فقط، إنهما على الأصح خليط، إذا تم القصد من ذلك المقاييس الواسعة للوحة السينمائية في الحالة الأولى، وعلى الأخص في الحالة الثانية. إنهما غير متشابهين، وكيف يمكن أن يكون التجسيد على الشاشة متشابهاً، فالفيلم الأول ولد من مسرحية الكاتب السوفييتي بولغاكوف، والثاني من الأدب الروائي الشعبي للبلجيكي شارل دي كوستر. ومع ذلك فإنهما يعتبران حلقتين لمقصد واحد موحى من الأدب ومحقق بوسائل الفن السينمائي. إن محتواه الاجتماعي يكمن في المفاهيم عن "الوطن" و"الحرية".

يبدو المقصد مثل العملية، التي تستوعب التقاليد الروحية. إن هذين الفيلمين مجسدان مادياً في الكلمة وفي الألوان، وفي الصور المجازية وفي التماثلات الكاملة مع الواقع، وفي التفكير الميثيولوجي وفي التعبير البصري، ولكان مبالغة واضحة القول، إن كل عناصر وصفات العملية تحصل لدى

الخروج إلى الشاشة على مقاييس متوازنة. إن الصور الرقائقية، والإفراط في التأثيرات الإخراجية، وعدم إمكانية إدخال بعض المقتطفات في تركيب واحد —إن كل ذلك قد تمت ملاحظته من قبل النقاد. بمقدار ما يكون الاهتمام أكبر، فإن ذلك سيخدم ما هو رئيسي: تاريخية الأسلوب الإخراجي.

إن إخراج أ.ألوف وف.ناعوموف قد دفع الناقدين إلى طرح عدد من القضايا العامة. وبصورة أدق، فقد عبر م.بليمان عنها باقتضاب أكثر من الآخرين، قائلاً، إن الفن هنا يناضل لأجل "الصورة الشاعرية للحدث" وضد "الشرح من خلال الصور الفوتوغرافية". وفي مكان آخر سمَّى النزعة، التي كان يمكن أن تكون مترابطة تماماً مع عمل أ.ألوف وف.ناعوموف بـــ "السعي لمواجهة الفيلم – اللوحة بالفيلم – المسرحية". إن تطرف هذا الموقف الإخراجي قد ظهر بصورة واضحة في "أسطورة تيل"، حيث بدا بناء الصورة أكثر قرباً من هذا التحديد "الفيلم – اللوحة".

إنها تنتشر بلفافة كبيرة من اللقطات المشابهة لمقتطفات لوحة رائعة. وإن الشخصيات المنقولة إلى الشاشة من صفحات كتاب شارل دي كوستر، إلى جانب منشئها الأدبي تبرز قرابة للنماذج المصورة على لوحات الرسامين الهولنديين في القرن السادس عشر، وبالدرجة الأولى لوحات بيتر بريفيل الأكبر.

لقد عرف الفن السينمائي سابقاً، حالات، عندما تم اقتباس التصاميم التركيبية والملونة من قاعات المتاحف. ولقد لعب التصوير في تشكل السينما كفن دوراً غير قليل. وإن المسألة المتعلقة بـــ "السينما التطبيعية" التي تبدو وكأنها مسجونة في تلك الأطر مثلها مثل اللوحات قد اهتم بها الكثير من الباحثين • تحاليل مشهورة و رائعة من قبل س.إيزنشتاين للوحة ليوناردو دافنينتشي، وللرسامين اليابانيين، بورتريهات ف•سيروف بهدف إظهار

الطبيعة المونتاجية لكل ذلك، والتنبؤ ببداية الحركة السينمائية في الطبعة غير المتحركة، والمتجمدة، والملونة.

لقد تم تكريس عدد من أعمال م.اندرونيكوفا لتركيب التصوير والشاشة. في كتاب "كم سنة على السينما؟" إنها تكتب: في الأفلام المشوقة بصورة استثنائية لـــ ايرونيم بوسخ وبيتر بريغيل... يمكن رؤية أبحاث شيقة جداً في تصوير الزمن، على غرار المونتاج المتوازي للقصة التعبيرية... إن جريان الزمن معروض في أفلام بريغيل "العميان"- عدة لحظات تتوالى الواحدة بعد الأخرى في نفس الحدث وموحدة في فيلم واحد وفي موضوع واحد".

لأجل تدقيق صحة هذه الأرصاد، يكفي مشاهدة لقطات من "أسطورة تيل" على الشاشة. إن "العميان" المنتعشين، الذين يجسدون مختلف النقائص البشرية، يتوحدون في الشبق ويسعون في مطاردة نيلليي. والعميان مصورون بسرعة، وحركتهم تتباطأ بصورة مؤلمة. لكن المشهد بمجمله هو جزء من تركيب سينمائي عام، يلتقي أبطال شارل دي كوستير مع شخصيات بريفيل.

دون الأخذ بعين الاعتبار الطبيعة المزدوجة للشخصيات، التي ظهرت من الكلمات ومن الألوان، من الصعب تصور النظرية الإخراجية لـــ "تيل". وإن النقاشات التي ظهرت في أوساط النقاد بصدد "التأملية" أو "تقاسم المعاناة" لها أسبابها. إنها تمس الأبطال السينمائيين، الملزمين إنطلاقاً من منشئهم بالأدب والتصوير بصورة متساوية. إن المؤلفين وفي تصريح صحفي لا يتقيدا بالاستشهادات بـــ بريغيل، ويؤكدان، أنهما أدخلا حقائق سيرته الذاتية تدريجياً. و قد اعتمدا، وهما يقاربان في وعيهما شخصيات الكتاب ومصير الفنان، على الخلفية الاجتماعية بمغزى "تيل".

وكما يكتب م. ألياتوف: "إن لقب المعدمين.. يملك تلك الأهمية الاجتماعية، كما الفن الفلاحي لبريغيل".

انعكست التقاليد الديمقراطية، التي أرسيت في التاريخ، والمرتبطة بنضال هولندة ضد الاضطهاد الاسباني، في فن ذلك الزمن. إن المجازية السينمائية لـــ"تيل" مدينة له بالكثير. لا يجري الحديث فقط عن الظروف المحيطة، وعن الألبسة، ومواد الاستخدام اليومي، واللوازم، رغم أن العالم الذي أعيد خلقه في اللقطات كان يمكن أن يصبح موضوعاً للبحث المميز، بقدر ما بدا عالياً مستوى التجديد الفني ٠ و لا يقل أهمية أن إخراج الفيلم – اللوحة قد استوعب عدداً من الموتيفات المركبة، والخصائص التصحيحية لأفلام بريغيل.

إن فيلمه "معركة عيدي الاعتراف مع الصوم الكبير" هي بمثابة عنوان رائع يكشف عن الفيلم، إن المؤلفين، وقد حولا الفيلم إلى لقطات، مفعمة بالكثير من الأشخاص يضخمان ذلك المشهد أو ذاك، مستعرضين الحدث المحوري الملموس الذي يشملها، وبعد ذلك يحيطان بنظرة واحدة المكان الرائع. ومن حيث المحتوى، إن مبدأ الانطلاق يكمن في أساس تركيب "تيل".و إن تجسيد الفيلم على الشاشة يقسم كذلك إلى عشرات المشاهد، أو المقاطع، المنجزة داخلياً والتي تجمع ملف اللقطات المتحرك، الذي يتطور في الزمن والمكان.

سمّي هذا الفيلم في المصادر الأخرى بـــ "معركة الكرنفال واالصوم"، الأمر الذي يؤكد ارتباطه بـــ "ثقافة الضحك الشعبية"، وحسب تحديد م. باختين إن الباحث في عمله "إبداع فرانسواربليه والثقافة الشعبية في القرون الوسطى وعصر النهضة"، يطرح نظرية "القرون الوسطى الشعبية الضاحكة". إنه يرى في الاحتفالات، والكرنفالات الضاجة، التي أبطلت القوانين الكنسية ودرجات المقامات ظهور الديمقراطية العفوية و تحول الحياة هذه إلى "كرنفال"٠ وقد انمحت الحدود بين الفن وظروف الحياة، وبتيار واحد كانت القوى الإبداعية

للشعب تفيض بعواطفها. إن كتاب شارل دي كوستير يرث التقاليد الفولكلورية الإضحاكية. إنها مجسدة في البطل، الذي أخذ من مواضيع الجوالين، والأساطير. لقد كان رومان رولان يعتبر، أن "لمصائر الشعب يد في إنشاء هذه الملحمة، أكبر من إرادة شخص واحد". إن أفلام بريغيل وكتاب دي كورستير قد توحدا قبل فترة طويلة من خروج "تيل" إلى الشاشات. إن هذا الوضع يشهد على قانونية التركيب المشابه. إنه لا ينفد بالنزوات الإخراجية، لأنه، يرتقي إلى الطبيعة الاجتماعية لإبداع أولئك، الذين قدمت تجربتهم إلى السينما. إلا أن أية قانونية لا تنزع المسألة حول التركيب الجمالي لبيئتين فنيتين مختلفتين، وحول إكمالهما الإخراجي. وإذا تم الحديث عن تقاليد "القرون الوسطى الشعبية الضاحكة"، فقد تمت الإشارة إليها في اللقطات الكرنفالية من "تيل". تتجمع في خلفية هذه اللقطات المضاءة بالألعاب النارية والممتلئة بشخصيات بريغيل المنتعشين، والسكان الفرحين للمدينة المجيدة دامي، وبقعقعات المشاعل وضوضاء الحشود، وأجراس المهرجين، إن كل ذلك يشرح في الحقيقة فكرة "تحويل الحياة إلى كرنفال". إن تلك هي طبقة عليا. إنها لا تزال تحمل آثار جمال غير محدد.

إن بنية اللقطات – الرموز هي أكثر تعقيداً. إن أكثر ما يحفظ في الذاكرة هو ذلك الشخص ودولاب عجلة على كتفيه، ويسير بمصاحبة كلبه على دروب البلاد، وجري دولاب العجلة على المنحدرات الثلجية. إن اللقطات خارج المحور تقرأ من الشاشة ك"دولاب القدر". تنتقل المجازية إلى ما هو سينمائي. إنها تربط وهي تتكرر في مختلف الأماكن التركيب الرحب. إن الفيلم يعاني من الحاجة الخاصة إلى لقطات مشابهة. وإن معظم المشاهد مكرسة للشخصيات الرئيسية، لكن إلى جانب هذه المشاهد (وغالباً في الداخل كذلك) يوجد نسيج موحد، محاك من تلك اللقطات، التي تعمل على

التصورات. إنها تحول الانسجام الرائع إلى المشهد السينمائي، والمصورة غالباً بسرعة، مثل اللقطة التعبيرية لملعب الانزلاق مع شخصيات مدينة أنيقة والحبر الصيني القرمزي للمهرج الذي يسبح في جرن جليدي. إنك لا تسميها أفلاماً فنية، فطبيعة هذه اللقطات هي أخرى، وبالأحرى هي مجازية، رغم أنها لا تخرج خارج أطر أفلام بريغيل في فن ايبروينم بوسخ الخيالي. لا تخرج، بحيث لا يحرمها الحركة الداخلية – من الواقع إلى المجازيات والرموز.

إن آلة تصوير المصور ف. جيليزنيكوف "الفنان الحقيقي" تلعب دوراً ملموساً في هذه الحركة، وخلافاً عن الأفلام الأخرى أشير في العبارات الحجمية "لتيل" إلى ذلك المنصب، والذي يسجل تحته واحد من المشاركين في مجموعة التصوير، بحيث لا ينزع من عند المصور الحق في هذا اللقب.

إن مختلف طبقات الفيلم متوضعة، مثل الألوان على التربة، وعلى الأساس المحوري. لقد كتب في عنوان الكتاب: "أسطورة عن اولينشبيغيل ولامِّي غودزاكي، ومغامراتهما الشجاعة، و المسلية، والأسطورية....." إن العنصر المغامر، القريب لواحد من أكثر فنون السينما انتشاراً، يحضر عند دي كوستير بوفرة – إن المؤلفين يقفان بهدوء من هذه الإمكانيات. كان يثير اهتمامهما أمر آخر. توزع الألوان الأسطوري.

إن موضوع "تيل" لا يملك صفات دراماتيكية فقط. تدخل فيه الصدامات، المتولدة من تباينات الألوان، وانسجام الكتل. إن الصدام بين الواقع والرؤية، وفي نهاية المطاف بين الجسد والروح، ينبثق بصورة مباشرة من المصدر الأدبي. يبسط رومان رولان على الشكل التالي تطور الشخصية الرئيسية في الكتاب: "الشخصية تصبح مثالاً. المثال يصبح رمزاً: إنه لا يشيخ أكثر. ليس لديه بدن... إنه... روح الوطن.

الفكرة دقيقة، ولكن كيف يمكن نقلها إلى لغة السينما البصرية؟ إن الطلب من الممثل أن يمثل "روح الوطن" – ذلك يعني الحكم عليه بمحاولات غير ناجحة. إنها في أحسن الأحوال يمكن أن تؤدي إلى معنى رمزي أحمق. ولكان في نفس الوقت غير صحيح بصورة كاملة رفض تطور الصورة، المكتشفة من قبل رومان رولان.

الصراع بين الجسم والروح، وبعبارة أخرى، إن واحدة من النظريات الرئيسية لفن القرون الوسطى، قد تحولت بالنسبة لمخرجي "تيل" إلى مسألة تشكل جديد.

تقدم الطبيعة الأبدية والمتغيرة أبداً مادة غزيرة بالنسبة للبداية الأسطورية. ينام تيل ولامى تحت شجرة تفاح صيفية، ويصحوان في الثلج. إن ذلك لا يبدو تغيراً عادياً "أسطورياً" لزمن العام. لقد صورت في اللقطات الحركة المجازية للزمن. إن جملة "تيل": "الزمن يجري من حولنا، كالماء حول حجر" – تحصل على تجسيد بصري في المنظرالطبيعي الذي تم إمداده بمعنى روحي إضافي. المكان الصخري الضحل والأزرق في دوائر رقيقة من الزبد، والأوراق المجلدة والمنتفخة في الماء، كلمات من "أغنية الأغاني". تقرأها نيلي. إن الصوت الضاغط على التصوير السينمائي يولدّ صدى، معمماً ورمزياً.

لقد اقتبس المؤلفان من بريغيل نظرته إلى الطبيعة. يكتب م. ألياتوف عن أفلام بريغيل، أن "النظرة العالية والفسحة الواسعة، التي تنفتح أمام المشاهد، تعطيانه بعض التشابه للخارطات الجغرافية. إنهما، وفي العودة إلى اللقطات، قد حافظا على التصميم الطبغرافي، والرؤية الكاملة للبلاد. إن إحدى مشاهد البانوراما المصورة قد سُجل هكذا: "تسير نيلي على الطريق، ويلعب الأطفال في الروضة، ويعبر الخيالة الاسبان، ويسير فلاحون مع حمار، وتلتهب شعلة ضخمة. يغادر تيل ولامي".

إنه وصف بروتوكولي، مأخوذ من الورقة المونتاجية، ويقدم إدراكاً خاصاً بمكان الحدث كعالم مجازي، حيث الأشخاص والمنظر الطبيعي ممزوجان في وحدة ملحمية، يمكن تسميتها بالشعور الروحي بالوطن.

إن المخرجين يقدمان في المشاهد واللقطات الأخرى الاحترام لصفحات الكتاب، التي يقول فيها المؤلف، وحسب كلماته إنه "الشاعر الجريء" الذي يحب كثيراً رابليه، ويتغنى باحتفال الجسد. إنهما لا ينجحان دائماً بتجنب لقطات الطبيعة الصامتة، المصورة أحياناً بدينامية كبيرة، ولكن الساكنة في الحقيقة. إن حافة الشاشة تتحول إلى إطار بالنسبة للأفلام. وإن البداية الرائعة تبدو أقوى، منتهكة التناسب ومحركة الفيلم إلى سلسلة من الشروحات. ذلك هو شطط الموقع الإخراجي.

لقد تابع شارل دي كوستير عالم "رابليه" في عالم آخر، حيث تسيطر أرواح الأرض والسماء. إن نيلي وتيل يسقطان إلى هناك بمساعدة "مسحوق الأحلام". وإن الطبقة الواسعة من الكتاب مليئة بالصور الإنجيلية والمجازية. إن ذلك هو مكتسب قديم للأدب، والذي يجمع بين الواقع والأسطورة في حدود التصميم الواقعي. وإن التصميمات المشابهة لم تصبح بعد اعتيادية بالنسبة للسينما.

كان ألوف وناعوموف يضعان الخطط في حينه لإخراج "المعلم ومارغريتا" لـــ م. بولغاكوف. لقد كانا مشاهدين منتبهين لــ"٨,٥ " لـــ ف. فيلليني. لم يستطع المخرجان أن يمرا بجانب الإمكانيات، التي ينطوي عليها "مسحوق الأحلام".

تحمل نيلي إلى شفتيها كوباً من الياقوت الأحمر مع عقار. يرفع الريح الغيبي شعرها، وتبدأ تنزلق على الشاشة لقطات الأثر، مع نظرتها الروحية. إنهما على الغالب يلعبان دوراً محورياً، وينقلان المشاهد إلى قصر الملك

الإسباني أو إلى الطرق، التي يجوب عليها تيل. هذا واقع، مرعي، كأنما من بعيد وبعد ذلك مقرب بمساعدة المونتاج. إن "مسحوق الأحلام" يخدم مبرراته.

ترى نيلي ذات مرة: "عرش الإله. من الصخرة يهبط الشيطان والأحدب، في الأسفل – المسيح". إن الكتاب يتجاوب على الشاشة مع الموضوع التصويري المجازي. وإن المخرجين يستخدمان الأسلوب "الفيلليني" لأجل إظهار صراع الروح والجسد.

إذا تمت العودة إلى فكرة رومان رولان، وإلى ثالوثه – الفرد، والنموذج، والرمز، فإن هذه الحركة، التي اشترطت كثرة مواضيع النص الأدبي، لا تبدو في نسخته على الشاشة مكتملة. إن شخصيات الفيلم – اللوحة تختلف بصورة ملموسة إحداها عن الأخرى من حيث طريقة الإخراج والصورة التمثيلية وإن أقدارها المرسومة سابقاً تؤثر بصورة حاسمة على تصنيف الصور والشخصيات.

"إن رماد كْلاس يدق في قلبي....". إن القسم الشهير لتيل قد حدد مسبقاً الكثير في صورة والده، إن كْلاس موصول بالأرض بصورة واعية بمساعدة الموهبة التمثيلية الحقيقية لـــ م. أوليانوف. لكن المساعي لتجنب الرسوم الرمزية، ومحاولة التلطيف، وتضخيمها بتفاصيل ظروف الحياة وجزئياتها، بقيت في الخطة. إن النظرية الإخراجية لا تبدو كاملة هنا. يحدث فيها صراع بين الصدق البصري للإنسان، الذي قدم على الشاشة، والبداية الأسطورية، التي تسير من المنبع الأدبي.

إن عائلتي العامل في صناعة الفحم والإمبراطور مرتبطان في الكتاب بمونتاج متوازٍ. رغم أنه مقيد في أسر "وضعيات فيلاسكيسوف"، كما قيل في إحدى التقريظات، و بجهد الممثل يتخلص الإمبراطور من الطبقة التصويرية. لا يدّعي ي. سموكتونوفسكي على الشخصية المتطورة. إنه يكتفي ببعض

المشاهد. وإن البورتريه الاستعراضية للإمبراطور في بدلته الموشاة بالفضة على خلفية جدران القلعة تنتعش، عندما ، يمنح تيل الحياة وهو يضحك، دون أن يستطيع تحقيق طلبه: "تقبيل الشفتين، اللتين، لا أقول حسب الطريقة الفلاماندية. إنه يتلفظ بمونولوج مستهتر، ومنهك، وهو محدودب تحت ثقل الأعوام حول السلطة والجمهور، كأنه يكمل الشيخوخة برسوم تعبيرية. لقد رسم في عدة مشاهد تمثيلية ترتيباً زمنياً، وتم إدراك خطورة جريان الزمن المدمر بالنسبة للإمبراطور، بحيث أنه يحت أبطال الملحمة الروائية، كما يحت الماء الحجر وإن ترتيب الشخصيات المؤثرة في كتاب دي كوستر مستخلصة من الرمزية الشعبية: "كْلاس – الرجولة، واولينشبيغل – الذكاء، ونيلي – القلب، ولامي – الجوف". ولقد كان من الخطأ التفتيش في صور الشاشة عن تشابه دقيق مع رمزية الشخصيات الأدبية. إن ما هو مهم هو المبدأ التركيبي. وإن الشخصيات تكتمل وتغني بعضها البعض. ويقود المخرجان كل ذلك من خلال اختيار المؤدين، وفي معالجة الصور. ولقد ظهرت وحدة فنية محددة من التعاون البشري.

إن ل. أولفساك في دور تيل – هو الشخصية الأكثر فاعلية، والمشابهة من حيث رسمها للرسوم الايضاحية. إنه طويل، ومرن، بوجه مدبب، إنه ينفذ بسهولة في كل اللقطات والمشاهد، وهو غير مرهق بطبع نفسي معقد، إنه ليس فرداً، ولكنه ليس رمزاً أيضاً، وعلى الأصح إنه نموذج للبطل الشعبي، الذي خطى من الصفحات إلى الشاشة. إن تيل يجر وراءه مجموعة الأحداث في الفيلم. و تتجزأ اللوحة التاريخية بفضل اولينشبيغيل إلى مقاطع محددة.

يبرز ديوان التفتيش في اللقطات، حيث يصلب البطل على دولاب التعذيب. وإن الحرب مع الإسبان تتحول إلى موكب زفاف تيل ونيلي، اللذين

يخبئان الأسلحة في العربات الاحتفالية لأجل المنتفضين. يتسلق معدم باسل إلى ظهر السفينة "بريل"، مشاركاً في الاشتباكات البحرية.

لا يحتمل ل. اولفساك أحياناً الأدوار، المعطاة له حسب الخطة الإخراجية، وكأنه ينوء تحت ثقل الأحداث. تصبح الشخصية الكبيرة محيطية، مفسرة بذلك التحول إحدى مراحل النضال أيضاً داخل مفهوم المؤلفين، وتطرفاته، والتناقض المعلوم لمنظومة الصور في الفيلم – اللوحة.

إن أولينشبيغيل يُكسب التأليف بصورة عامة الحيوية في المشاهد، أما نيلي فإنها تقطع جريان اللقطات والأحداث، مدرجة فيها سكونية ضرورية، الأمر الذي شُدد عليها من جلنب المشاهد غير المتحركة. إنها تتجمد وهي تصور على خلفية الأشجار، التي تبدل الكسوة الصيفية بالتصميم الشتائي للأغصان، في وضعية الانتظار. إن هذه اللقطات، هي مثل الوقفات الضرورية المدرجة في المجرى المونتاجي للفيلم. إن التأملية التي تتميز بها هيأة ن. بيلوخفوستيكرفايا تبرر مكان الممثلة في الوحدة التمثيلية.

إن اختيار ي. ليونوف لدور لامي كان قد حدد بسبب "التلوين الفلاماندي لمظهره الخارجي" و "الطوبوغرافيا الجسدية" (إذا تم استخدام تعريف م. باختين).

وفي إثر الفئة الأولى من التداعيات في الأدوار انفتحت قليلاً أدوار أخرى أكثر عمقاً. وبصورة خاصة لامي الذي يرفع الفيلم مع تيل إلى مستوى جديد، حيث تصبح الشخصيات مشابهة للمرافقين الأبديين للبشرية.

رجل قصير بدين، يمتطي حماراً، وفارس نحيل مع مكنسة مكان الحربة – إنهما يوجهان المشاهدين في إحدى اللقطات إلى أبطال سيرفانتس. يعتمد المخرجان على ذاكرتنا، ويمليان علينا طريق التداعيات إلى هذه الوحدة البهية. إن الميدان السينمائي يبدو أكثر اتساعاً أيضاً على حساب الموتيفات الإنسانية العامة. إن معركة الأبطال، ومن خرجوا إلى القتال لأجل حرية

فلاندريا، قد صورت على شريط في ملموسيتها التاريخية والقومية، أما خلفيتها فإنها تخدم غالباً الصور الأدبية الكلاسيكية، والشخصيات الأسطورية، كما في اللقطات، حيث لامي يتقاتل مع العملاق ستارك بير. إن المعركة المترافقة بأنين ونشيج البدين، تشبه النسخة التهريجبة لمعركة داوودوجالوت.

إن خيال مخرجي "أسطورة تيل" ذو موضوع مادي •يجوب المرافقون الأبديون للإنسانية على الطرقات المتجمدة، وأقدامهم تُغرز في الرمل الشاطئي، وينهمر المطر على وجوههم. إنهم يعانون من البرد والجوع، ويفرحون كالجميع، بالشمس والحب ويبقون لدى ذلك وفي الكثير أبطالاً مجازيين، يتحركون في عالم الفيلم الخاص المخلوق لأجلهم.

إن امتداده غير الطبيعي (تطول الحفلة أكثر من خمس ساعات) هو مؤشر على حجم العمل الذي تم القيام به. وهو كذلك شاهد على نية المخرجين أن يستوعبا في حدود الشاشة كل البناء الملحمي لشخصيات المصدر الأدبي الأول. إن منطق المقصد قد وجههما بصورة أكبر، إلى المدونات الحربية في القرن السادس عشر، وإلى الأحداث الثقافية في ذلك الزمن.

إن تجسيد كتاب شارل دي كوستر على الشاشة قد بدا مرتبطاً بالبحث الإخراجي غير العادي. لقد نهضت في بعض مقاطع الفيلم من جديد مواضيع التركيب السينمائي، المحققة على أساس الكلمة الأدبية والذاكرة البصرية.

(الإخراج والبحث. م. "الفن"، ١٩٨٣)

الصحافة الغربية حول فيلم
"أسطورة تيل"

"إن الفيلم، وفي التحدث عن النضال الأسطوري لتيل ضد المحتلين الإسبان بدا كأنه يوحد، ما لا يوحد: الواقع القاسي للقرون الوسطى والحلم السامي. توجد في هذا الفيلم حيوية أكبر مما في جميع الأفلام الهوليودية خلال الخمس سنوات الأخيرة ككل. إنه انتصار للحرية ولمن يناضل من أجلها.

ويللي نيوز (الولايات المتحدة)

"أمامنا عمل فلسفي جدي، يجمع فيه التمثيل الساطع بصورة موهوبة للوحات القرون الوسطى المصورة مع المهارة الحقيقية في كشف الشخصيات الإنسانية ورسمها.

إن هذا الفيلم الرائع، المصور في نبرات معبرة وفي أسلوب للتصوير الفلاماندي في القرن السادس عشر، يشاهد باهتمام مضاعف. لقدأظهرت القرون الوسطى بتفاصيل مدهشة: مع كل فظائع ديوان التفتيش، وتعذيب الناس والمعاناة، والقسوة وانعدام الإنسانية، والعنف والمجازر الدموية. غير أنه وبفضل بطله تيل اولينشبيغيل غير المكتئب يدوي الفيلم بنشيد منتصر للحرية والعقل الإنساني.

إن المدى الملحمي للفيلم والصور الملونة يؤكدان مرة ثانية المستوى المهني العالي للسينمائيين السوفييت".

"ديلي بريز" (الولايات المتحدة).

"لقد أصبح المهرجان السينمائي في بروكسل من حيث طبيعته ظاهرة فريدة بصورة مفاجئة، بفضل "العرض الأول" للرواية السينمائية السوفييتية لرواية شارل دي كوستر "تيل اولينشبيغل".

"... لو لم نضيع قدرتنا على النظر إلى الجمال ونستمع بهدوئه، لكان الفيلم أحدث علينا انطباعات أكبر أيضاً. إن فيلم ألوف وناعوموف يعزز بمشاهد الكمال المقنع ويبعث الروح الحقيقية لذلك الزمن...

لقد امتلكت نيلي ناتاليا بيلوخفوستيكوفا نجاحاً هائلاً. إنها تمثل في الفيلم أمام المشاهدين بإدراك عميق وناضج. إن تعبيراتها الأخاذة في هذه الصورة قد أثارت "عاصفة" في هولنده، ويمكن انتظار، أن صور نيلي الرقيقة والهشة التي مثلتها ستظهر الآن في منزل فلاماندي."

"براسيل تايمس" (بلجيكا)

"... في "العرض الأول العالمي" لـــ "تيل اولينشبيغيل" حضرت الملكة فابيولا. لقد أحدث الفيلم على الشخصية المتوجة تأثيراً شديداً. إن حماس الملكة مفهوم بالنسبة لنا: التجسيد الجديد على الشاشة لـــ"تيل" – هو دون شك عمل بارز للفن السينمائي، وهو منتظم في شكل كلاسيكي ومصنوع ضمن تقاليد السينما السوفييتية العظيمة.... إن اللون المبدع للفيلم هو رائع أحياناً إلى تلك الدرجة، بحيث تنحبس الأنفاس ببساطة..."

"جريدة فان انتفيربين" (بلجيكا)

"... فيما يتعلق بالجانب التصويري إن "تيل" رائع. يكفي تذكر المشاهد الريفية، ومشاهد المعركة في المدينة المشتعلة وبصورة خاصة المناظر في إطار رقيق من الثلج. وقد تم الحفاظ على روح الرواية أيضاً.

وفي هذا المجال لا توجد أية مواربة: إن اولينشبيغيل مقترن إلى الأبد بالحرية. ولأجل إظهار الطابع العام للأحداث، أضاف المؤلفان إلى المناظر الفلاماندية التقليدية أمكنة صحراوية، تذكر بالأمكنة القمرية...

يعالج ليمبيت اولفساك تيل كشخص مفكر، وليس كموظف. يفغيني ليونوف – لامي غودزاك المثالي: متباه، وبدين، وأحمق قليلاً، إنه سانشو حقيقي، وأصبح في غاية البدانة. ويجب الإشارة بصورة خاصة إلى ناتاليا بيلوخفو ستيكوفا – وجه ساحر نصف عذراء ونصف ساحرة...".

"فلان" (بلجيكا).

طهــران – ٤٣

"إن طرح مسألة الفنون السينمائية بحد ذاتها يبدو لنا شرطياً بصورة كافية. هل يمكن تسمية "طهران – ٤٣" فيلماً سياسياً؟ بالطبع! ففي مركز الموضوع أحداث تاريخية، وصراع، ومخابرات، وإدارات سرية، ومصالح دول عظمى كاملة – احتياجات ضخمة!... هل "طهران – ٤٣" سينما بوليسية؟ يمكن القول هي كذلك أيضاً. إنها بوليسية سياسية. لهذا التعريف تستجيب المغامره المتوترة بصورة كافية. لكن "طهران-٤٣" كان يمكن تسميتها فيلماً – للتفكير، ودراما سينمائية، و "قصة حب"... إن كل ذلك موجود في الفيلم.

ا.ألوف وف. ناعوموف.

"توجد في الفيلم شحنة قوة أخلاقية كبرى. أراها في ذلك الطريق المعقد، الذي اختاره أ. ألوف وف. ناعوموف لأجل تطوير فكرتهما. إن الفكرة تكمن بما يلي: عندما تجري الأحداث بتلك الضخامة، مثل، الحرب، فهي تملك نتائج فظيعة – جسدية، ومادية، وروحية. لكننا لم نفكر أبداً، بأية تركة من الجينات... بأطفال الحرب – هذا أمر فظيع. وأطفال هؤلاء الأطفال؟ كيف انعكست الحرب على أرواحهم وقلوبهم؟ إنني مقتنع، أن مؤلفي الفيلم قد حاولا الإجابة عن هذا السؤال. إنها مهمة نبيلة...."

م. جيغارخانيان

"... إنني أؤدي الأغنية، التي تمر بخلفية موسيقية عبر كل الفيلم. هذه الأغنية عن الحب، لأنه توجد في الفيلم قصة حب، لا تملك الحق في السعادة".

ش. أزنافور.

"طهران – ٤٣" ... يقص كيف أن هتلر خطط في عام ١٩٤٣ للقضاء على ستالين، وروزفلت، وتشرشل أثناء مؤتمر طهران. يرينا الفيلم كذلك قصة حب معذبة للروح، والتي ولدت في أعوام الحرب وانبعثت بعد أربعين عاماً. لقد كشف الفيلم لنا ممثلين سوفييتيين بارزين – ناتاشا بيلوحغوستيكوفا وايغور كوستوليفسكي. إننا أيضاً سنتذكر تمثيلهما، ونظرتهما الإنسانية. إن هذا الفيلم الكبير والجميل كان قد استقبل بعاصفة من التصفيق في صالة المشاهدين، التي تعرف بصورة جيدة الفرق بين اللوحة المخرجة ذات النطاق الكبير واللوحة المصنوعة بصورة رخيصة".

"نيس – ماتين" (فرنسا).

ا.زوركي
"طهران ٤٣" "نظرة من الثمانينيات"
في منتصف الطريق إلى الفيلم

يدخلني المخرج فلاديمير ناعوموف إلى الجناح السينمائي رقم ٩- وهو واحد من أكبر الأجنحة في موسفيلم. لقد كنت هنا أكثر من مرة. وبالمناسبة، عند ألوف وناعوموف- أيضاً. أتذكر ديكورات ضخمة خاصة بـــ "تيل أوليشبيغيل" -شارع كامل لمدينة قروسطوية، ومنازل مع سقوف من القرميد، وقنال حقيقي، يسبح فيها البط (وليس بعيداً حمار هادئ، يمضغ الشوفان في نظرة حالمة)، ونساء، في قلنسوات نسائية خفيفة منشاة، وتنانير طويلة مع فوط، قد خرجن مسرعات من هنا كي يتدفأن في مكان من موسفيلم تلفحه الشمس، وبالقرب يتجاذب الحديث لامي غودزاك مع نيلي، لكن ها هي البروجيكتورات قد اشتعلت، كانت تقوم عند جلينريناكوف، وألوف وناعوموف – كانوا جميعاً يمتلئون بالحياة، وسهم من قوس مشدود يخترق ثوراً، وقد ضج الحشد.... حدث ذلك من فترة طويلة، قبل خمس سنوات.

اليوم في الجناح – المدينة من جديد. لكن تلك الآن هي – طهران عام ١٩٤٣، وقسمها القديم، مع دكاكين صغيرة، وورشات، ومقاهٍ صغيرة... لا تزال تدق على قدم وساق مطارق عمال موسفيلم، حيث يطلون في مكان ما، ويرصفون شيئاً ما، ويقتربون سباحة، ويبتذلون في الديكور، وهم يشتمون، ويعيدون العمل من جديد، لكن ستمر عدة أيام فقط، وتدخل الحياة التصويرية إلى هنا، كل شيء يتفصل بصورة حقيقية، التجارة، والانتباه المضمر للمدينة، التي يخوض فيها أبطال السينما جهـــاد المستميت ... سيطلقون من هذه

الزاوية... ستجلس امرأة على هذه العتبة في الليل وفي ذهول، مرتاعة من الدخول إلى المنزل... هنا. وفي ملجأ في الشارع، وسط المعدمين، والمتشردين. المضطجعين جنباً إلى جنب، نلاحظ شيرنير، أحد أخلص العملاء لهتلر...

بعد عدة أسابيع وفي الجناح نفسه سار التصوير في "أستوديو تصوير صغير". من هنا، وحسب موضوع الفيلم كانوا يراقبون النازي شيرنير (ألبرت فيلوزوف) وأحد عملائه (جورج جيري). لقد كانا يأمران تحت فوهة المسدس المصور (أكوبيان) ليحضر مباشرة وثائق مزورة.

تسير البروفة، ويرتجل ألوف وناعوموف. ومن الأصح القول، إنهما كانا "ينفجران" وحتى "يعربدان" مع تهيج الأولاد، الذين من الخطر بالنسبة لهم الثقة بالإخراج. (وفي التقرير الذي كتب من قبلي: "يقترحون ظلالاً جيدة، وجديدة وتعابير طفيفة للمشهد"). يساعد المترجم جورج جيري، الذي سافر بصورة خاصة ليومين إلى باريس. لكن وقريباً جداً تظهر على الساحة تلك الصلة التي يتعارك فيها كل شيء للحظة، ومن نصف كلمة، وتكفي حركة، كي يتم توضيح المهمة للممثل. وأنا أراقب بإعجاب رد الفعل اللحظي لفيلوزوف، وجيري وأكوبيان. وبعد نصف ساعة سيبدو، أن جورج جيري يفهم بالروسية بصورة رائعة عموماً. إنه ينكت، وينخرط دائماً في مناقشة المشهد، وبشهية ينفث دخان الغليون من فمه. إنه يمثل دور شيرنير منفذ محاولة الاغتيال في طهران. وبالطبع، إن جورج جيري الآن لا يشبه أبداً جان فالجان النبيل، المعروف من قبلنا في الفيلم التلفزيوني "البؤساء".

سيصبح هذا العمل المخبري غير محسوس في الفيلم المنجز. وبمقدار ما هو غير محسوس – بمقدار ما هو جيد الصنع، وأفضل. إن مشاهد السينما لن يظن، أن هذا "المشهد في طهران" إلا ذاك قد تم تصويره في موسكو و..... في باكو، وفي الجناح السينمائي، وعلى بعد آلاف الكيلومترات من

طهران.... لكن كل ذلك هو في الأمام. إننا لا نزال في مكان ما في منتصف الطريق باتجاه إنجاز الفيلم.

وها هو تصريح صحفي مأخوذ من قبلي عند المخرجين في هذه المرحلة بالذات.

كيف تفسرون الانتقال الحاد نوعاً ما من "أسطورة تيل" إلى "طهران" إلى الفيلم ذي الموضوع السياسي الحاد، والمغامرة البوليسية المتوترة جداً.

ناعوموف. أجل، ربما الفوارق بين "طهران" و "تيل" هي جوهرية بشكل كبير. ومع ذلك يوجد الكثير مما هو مشترك بين هذي الفيلمين. قبل أي شيء إن مبدأ الانطلاق إلى المادة نفسها: إننا نسعى هناك وهنا لبحث الطابع الإنساني ليس في مجرى الحياة الهادئ، والمألوف، وإنما في حالة حرجة. إن الأبطال يبدون وكأنهم مشحونون في حقل توتر عال، اقتضاه تأثير القوى التاريخية. إن مبدأ علاقات "البطل" و "الزمن" هذا يمكن اكتشافه بسهولة في أفلامنا الأخرى أيضاً: "بافل كورتشاغين، و "السلم القادم"، و "الهروب" و "أسطورة تيل".... إنه موضوع في أساس بناء "طهران". أما ما يتعلق بالفن، فإنني أتصور، أن الفن – هو أمر يأتي بالدرجة الثانية. إن الأمر الرئيسي – هو الأفكار، والهواجس، التي نريد التعبير عنها. إنها بالنسبة لنا ليست مفاجئة ولا عرضية.

ألوف. بالمناسبة، إن "طهران" لن تكون سينما بوليسية.

ناعوموف. أجل، ففي سير تتابع الحدث الحاد لموضوع – القصة حول أنه وبجهود مخابراتنا منع اغتيال رؤساء ثلاث حكومات التقوا في طهران عام ١٩٤٣، من قبل الهتلريين، ونحن ننوي أن نركز على المسائل الملحة، التي تقلقنا بعمق. ما هي الفكرة في توجهنا إلى الأحداث البعيدة للقاء القمة في طهران؟ إن المادة للوهلة الأولى يمكن أن تبدو عتيقة. لكن تقاطعها مع الأيام

الحالية يتم بصورة معاصرة! فالحديث يجري عن عمليات إرهابية ضخمة جداً قد خطط لها. لقد كان يتعلق بنتيجتها في الحقيقة مصائر الإنسانية.

إن مسألة الإرهاب – هي ليست فقط اختطاف الطائرات، والاغتيالات السرية، والتفجيرات، والعنف، وإنما البرنامج السياسي الذي يقف خلف كل ذلك، والفلسفة، والازدراء المطلق للذاتية الإنسانية، والأخلاق. إنه قرحة تأكل اليوم أعضاء الكثير من البلدان. إن كل شيء يملك ينابيعه.

وبالطبع، إن فيلمنا لم يستوف الدراسة ولا بأي شكل من الأشكال – إننا نصور فيلماً فنياً.

ألوف. لكننا نعتقد لدى ذلك، أن جذور الإرهاب المعاصر تكمن في الفاشية، وفي إيديولوجيتها.

ومن هنا الموضوع، وكل بناء الفيلم. إنه يتطور في ناحيتين، وفي زمنين. عام ١٩٤٣ وأيامنا. إن القصة حول كيف تم التخطيط، للاغتيال في طهران ولماذا لم يحدث ذلك، تشتبك بصورة وثيقة مع كيفية اكتشاف هذه القصة القديمة اليوم – الوثائق التي سلمت بأعجوبة، والسينما الوثائقية، وشواهد العيان – وبدت اليوم حقلاً مكهرباً للنضال.

إلى أي مدى موثق الأساس المحوري للفيلم؟

ناعوموف. هناك الكثير من الروايات المتعلقة بصدد درء الاغتيال في طهران. هناك الكثير من الظروف، والحقائق، والافتراضات تكتشف حتى يومنا هذا... إننا دقيقون بصورة مطلقة في نقاط الانطلاق، وفي التواريخ بالطبع، وفي مكان الحدث، وفي كل الخلفية السياسية للقاء طهران. إن ذلك سيتم تأكيده في الفيلم من خلال السينما الوثائقية الحقيقية.

ألوف. إن مصائر أبطال السينما الأساسيين تربط زمنين. هنا موضوع ثان للتفكير لا يقل جوهرية بالنسبة لنا. إن ما يهمنا هو روابط الناس، وصلابتهم وتبعيتهم، الدراماتيكية المباشرة للأحداث، التي بدت وكأنها غير

متطابقة مع المصير الشخصي. إن النضال الذي انجذب إليه آلاف الناس، والمخابرات، والاستعلامات السرية ومصالح دول عظمى كاملة، والاحتياجات الهائلة و.... أثر كل ذلك، هو باق في حياة أبطالنا – ماري، واندريه، والمترجمة الباريسية الشابة ورجل المخابرات السوفييتية.

ناعوموف. قصة ماري وأندريه – هي قصة تحطم الحب تحت ضغط الأحداث. إن يد القتلة قد صرفت عن الهدف الرئيسي، لكن الشر، والإرهاب، والعنف تبدو كلها وكأنها تصيب البلدان جميعها، وتحطم، وتهلك سعادة البطلين.

من يؤدي أدوار الأبطال؟ حدثني عن الممثلين، الذين عملوا في "طهران – ٤٣".

ألوف. حسناً، أولاً، مؤدو الأدوار الرئيسية. أولئك، الذين سنراهم "البارحة"، و"اليوم"٠

ايغور كوستوليفسكي – إنه أندريه في عام ١٩٤٣و أندريه ايليتش بورودين في عام ١٩٨٠ ، متقدم في السن ، الإنسان الذي عانى الكثير ، و الذي توجه إلى باريس لأمر يتعلق بتتبع أثر قصة طهران القديمة ٠ ناتاليا بيلوخفو ستيكوفا – هي ماري لوني في عام ١٩٤٣ واليوم. إنها تؤدي كذلك دور ناتاليا – ابنة البطلة الرئيسية.

ألبرت فيلوزوف – إنه النازي شيرنير، لعبة الجلاد، المنظم الرئيسي للقتل السري، والتخريب والاختطاف في أثناء الرايخ الثالث. إنه لا يلقي السلاح اليوم كذلك، و"يستمر في الحياة"، كفكرة الفاشية نفسها، والعنف. أرمين جيغارخانيان يؤدي دور ماكس ريشار في عام ١٩٤٣ وايريخ بيخلر في (اسمه الجديد)، والذي يحاول اليوم وبصورة أكثر ربحاً بيع أسرار قضية طهران. إنه قاتل محترف بارد الدم وبارع، وهو مصاب بخوف هوسي، على الرغم من أن الجريمة انضمت إلى الأحداث التاريخية، "وسجلت نفسها في الأبدية".

ناعوموف. كما ترون، إنهم جميعهم يؤدون عمرين. والأمر الرئيسي، زمنين!..

فالشخص عام ١٩٤٣ يختلف بصورة عجيبة عن معاصرنا: في المظهر، والسلوك، وإدراك العالم المحيط. ويجب على الممثل، من حيث الجوهر، أن يستمر من جديد على الشاشة.

ألوف. عبر ذكريات أندريه بالذات تحدث العودة إلى الماضي في الفيلم، وهو – قائدنا فيه. وإن بيلوخفوستيكوفا تمثل الأم والابنة.

إن هاتين المرأتين مختلفتان جداً... في ماري- حنان، ورقة، واستسلام، وهاجس خفي بالنسبة لنساء أعوام الحرب. في ناتالي – التحلل من القيود، والخفة وسخرية باريسية اليوم. احتكاك آخر مع العالم تماماً. لكن يحدث و بشكل تدريجي – في وعي، وذاكرة، وتصورات البطل – تقارب بين هاتين الشخصيتين، بدا وكأنه تحول ناتالي إلى ماري. إن ذلك هو – تعويض عماضاع، وما هدم، وموضوع استمرار الحياة، وعدم نضوب الحب.

وبكلمة، لقد تم تحديد أشياء معقدة إلى حد ما. لكنها يمكن أن تتكشف فقط في الفيلم المنجز. إذا نجحت بصورة واقعية... عند ذاك ستشعرون بالتناقض، وبهذه المشاركة الدراماتيكية للمصائر الشخصية مع كل ما يحدث. فمن جانب، ماتم إعلانه بوقاحة من قبل أنصار شيرنير وريشار عن "الحق في القتل"، وتخطي أي شخص، وجعله "عملة صرف".

ومن جانب آخر – الحق الذي دافع عنه البطلان في الحب، وأن يكون الإنسان سعيداً، وأن يكون الإنسان إنساناً، وليس حبات رمل عاجزة في عاصفة الأحداث.

لكن سنعود إلى الصور • من الواضح، بالنسبة لممثلينا أن التغلب لا على بعد العمر والزمن فقط، وإنما على المسافة ليس بسيطاً جداً؟

هل الانتقال أثناء متابعة المجرى الجامح للموضوع، إلى باريس، ولندن وبرلين ونيويورك، والتصوير في هذه المدن هو "تسجيل" في خلفية واقعية، والإحساس بصورة طبيعية، وليس بوسط معروف قليلا؟

ناعوموف. أجل، إن الخلفية الواقعية في ذلك الفيلم هي ضرورية تماماً وكذلك المعالجة الفنية لكل ما يحدث، وبالطبع الملاك الأممي للممثلين. ويعني ذلك المخالطة بمختلف اللغات، و"التجليخ" اللحظي للممثلين، الذين لم يصوروا مع بعضهم البعض سابقاً أبداً، والذين اعتادوا العمل بصورة مختلفة. إن البديهة التمثيلية تكتسب أهمية من الدرجة الثانية في هذه الظروف – القدرة من خلال عقبة اللغة، على الإحساس بحياة الشريك في المشهد بصورة تفصيلية، حتى بأدق التفاصيل، وإقامة صلة عاطفية معه، وتواقت زمني تأثيري. هنا يتم التطلب من المؤدين رد فعلي لحظي ودقيق على "نغمة" اللغة غير المعروفة. إن مخالطتهم الداخلية تبدو وكأنها تكتسب شكلاً موسيقياً... يجب القول، إن الممثلين – سواء ممثلينا أم الممثلين الأجانب – قد أظهروا أنفسهم في هذا العمل المشترك بأفضل ما يكون.

من من الممثلين الأجانب يصور في "طهران"؟

ناعوموف. قبل أي شيء، إنه بالطبع ألان ديلون، وكورد يورغينس، وجورج جيري وكلود جاد، إن ديلون ربما اليوم هو أكثر الممثلين شعبية في فرنسا، يقارن معه بيلموندو فقط. إن يورغينس ليس فقط "نجم" السينما العالمية، وإنما واحد من كبار الممثلين في المسرح الغربي. جورج جيري هو كذلك ممثل شعبي جداً في السينما والتلفزيون. إن المشاهد السوفييتي بالمناسبة قد رآه منذ مدة غير بعيدة في الفيلم التلفزيوني "البؤساء" للكاتب فيكورهيجو، وقد أدى فيه دور جان فالجان.

تحدثوا لي عن العمل معهم.

ألوف. إن ألان ديلون صور في باريس وأنهى دوره. ومنذ فترة غير بعيدة أتى إلى بلادنا بصفة ضيف. زار موسكو ولينينغراد. كذلك كورد يورغينس صور أيضاً ويستمر في العمل، قريباً سيصل إلى موسكو، حيث سيجري تصويراً في أجنحة "موسفيلم".

إنني أشاهد السلايدات الباريسية الملونة – إن المادة السينمائية لهذه البعثة لم يتم مونتاجها بعد من قبل المخرجين. ويجب الاعتراف، وبصورة غريبة بعض الشيء، رؤية بيلوخفوستيكوفا وديلون في لقطة واحدة – في التكسي، و في شوارع باريس أو في مكتب ما – في مخالطة تمثيلية غير متكلفة.. ويورغينس وجيغارخانيان، وفيلوزوف وجيري. إن سيرهم السينمائية كانت بعيدة عن بعضها البعض ولا تتقاطع! أعيد قراءة الدور الذي يمثله ألان ديلون في السيناريو الإخراجي. فوش – مفتش في الانتربول، حيوي، بالغ الذكاء، ورجل شجاع والذي يهلك أمام أعيننا من الناحية الدراماتيكية.

حدثوني، من فضلكم، وبصورة مفصلة عن تصوير ألان ديلون، وأفترض، أن ذلك هو طلب الكثير من مشاهدينا.

ألوف. عندما التقينا في باريس مع ديلون، كان قد أنتهى للتو التصوير في فيلم "الطبيب". كانت لدى الممثل وقفة قصيرة في العمل. لكن الدور، الذي طرحناه عليه لم يكن كبيراً (رغم أنه جوهري جداً بالنسبة للفيلم).

إن ديلون عادة لا يصور إلا في الأدوار الرئيسية. لكنه قرأ الدور وقال لنا: "ليس كبيراً، لكنه أعجبني".

إن خبر، أن ألان ديلون سيصور عند المخرجين السوفييت، قد أثار بالطبع الضجة في الصحافة الفرنسية. إن اسم الممثل محاط بهالة من المجد. ولقد شعرنا بذلك نحن بأنفسنا خلال فترة قصيرة جداً. كان قد عين التصوير في حدائق قصر الأليزيه. نصحنا ديلون بنقل التصوير إلى مكان أكثر هدوءاً". "لماذا؟ – اعترضنا نحن. – كل شيء سيصور بسرعة. "بآلة

التصوير الخفية"، ولن ينجح الباريسيون ببساطة أن يتذكروا فجأة، وأن يلاحظونا".

لقد هطل المطر في باريس في ذلك اليوم، وكان هناك القليل من الناس في حدائق الأليزيه. حضرنا التصوير، وكان ديلون والممثلون الآخرون "ينتظرون الأوامر" في أحد البيوت المجاورة. فجأة، نتطلع حولنا: نرى، المطر توقف عن الهطول، وديلون يقف بهدوء عند مدخل البناء، وحوله يبدأ الناس بالتجمع، وخلال لحظة يتكون حشد كبير. الناس يقفون فقط وينظرون إلى ديلون. وديلون يقف ببساطة. أما التصوير فلم يعد ممكناً! "حسناً انظروا – ابتسم لنا ديلون – لقد قلت لكم. يجب عليكم إما تغيير حدائق الإليزيه إما.. تغيير الممثل".

ناعوموف. إذا تكلمت بجدية، فإن العمل مع ديلون ممتع. إن ما يميزه هو المهنية الرفيعة، والقدرة على الإمساك بفكرة المخرج" والاستعداد، والقدرة على تجسيد هذه الفكرة بدقة.

أتذكر الحدث التالي، عندما كنا مجبرين على العمل في باريس دون مترجم. لقد كانت المسألة تكمن في أن مترجمنا لا أكثر ولا أقل لم يتخذ مكاناً في سيارة التمثيل، والذي كان في داخلها يجري تصوير مشهد تمثيلي كبير. إن السيارة كانت دون ذلك مليئة بأكثر مما تحمل: السائق، ورئيس المصورين مع مساعديه، والمخرجين، والممثلين – بيلوخفوستيكوفا وديلون. لكن في السينما، كما هو معلوم، لا توجد حالة لا مخرج لها. لقد حل لنا المسألة ببساطة: لقد جلس المترجم في السيارة الأخرى، التي كان يجب أن تسير وراء سيارة التمثيل وكانت مرتبطة معنا بواسطة أجهزة راديو للاتصال، وهكذا كانت ملاحظاتنا تصل بواسطة الراديو إلى المترجم، ومن هناك تعود مرة ثانية إلى سيارتنا، مترجمة إلى اللغة الفرنسية، إلى ديلون.

بيد أن هذه الطريقة المتعددة الدرجات والخرقاء في التخاطب ممكنة أينما كان، إلا في العمل مع الممثل فقط. لقد اقتنعنا في ذلك فوراً وانتقلنا إلى لغة الإشارات وتحريك عضلات الوجه. يجب القول، إن ديلون كان يفهمنا، كما يُقال، من نصف كلمة. إن كل رغباتنا قد تم تنفيذها بدقة، والأمر الأكثر أهمية، ليس "بصورة عامة"، وإنما بذلك المعيار من الدقة، التي بدونها لا معنى للأداء التمثيلي الحقيقي.

ألوف. إن التحدث عن المسائل الإبداعية (بالارتباط مع الممثلين) غير المتنبأ بها فوراً البتة بالنسبة لنا سيكون ممتعاً بالطبع... لكن ذلك موضوع خاص.

عندكم، على ما أظن، ستكون امكانية أيضاً للعودة إلى تلك المسائل وإلى غيرها من النواحي في عملكم. فالتصوير الآن في تطور. ماذا تم فعله؟. وماذا في الأمام؟...

ألوف.. لقد أجرينا عدة بعثات. صورنا في جمهورية ألمانيا الديمقراطية – في برلين وفي البلدات الصغيرة في منطقة ماغديبورغ. هنا كانت تتبعث ألمانيا عام ١٩٤٣ وسويسرا. ولقد كانت الرحلة إلى باكو هامة جداً، صورنا في المدينة القديمة "طبيعة مصنوعة" – ضواحي طهران في أعوام الحرب. لقد عملنا في لندن وفي باريس... والآن ندخل إلى "موسفيلم" إلى الجناح، إلى الديكور المعقد لـــ "طهران" الذي ترونه.

ناعوموف. بعد ذلك كان أمامنا بعثة سينمائية إلى الولايات المتحدة...

(بعد عدة أشهر يستمر الحديث).

ناعوموف... إن الرحلة إلى الولايات المتحدة بدت معقدة بسبب الظروف الكثيرة جداً. إنني مع ألوف ورئيس التصوير فالينتين جيليز نياكوف وصلنا إلى البلاد في وقت احتدام الوضع الدولي. لقد جئنا من فرنسا، بعد أن جمعنا هناك مجموعة من الممثلين، الضروريين بالنسبة للتصوير. ولقد دعي

أيضاً مؤدون أمريكان. لم يُعط للمثلين السوفييت فيزا دخول. لكن الصعوبات يجب تذليلها. وهنا لدي الرغبة في أن أتذكر أولئك الأمريكان، الذين ساعدونا في العمل، - المساعدين، والعاملين في مجال الضوء، والسائقين، والطيارين.

ألوف. إخلاصهم، ومهنيتهم،وعلاقة الصداقة تجاهنا. المحامي ليغرين يصل من مطار كينيدي إلى مركز نيويورك في أحد المشاهد التي كان يجري تصويرها. كان ذلك التصوير معقداً جداً فيما يتعلق بالجانب التكنيكي. استأجرت مجموعتنا طائرة حوامة، كان عليها أن تطير حول مركز نيويورك مانهاتين. بيد أنه يوجد في التعاليم قيود، تمنع الطيران لمسافة قريبة من ناطحات السحاب. كانت لدينا الرغبة في أن تحصل لقطاتنا على تعبيرية، فطلبنا من الطيار الطيران بالقرب من المنازل بالحد الأقصى. لقد قام بذلك بمهارة وحذق وحتى أنه استطاع الطيران في شق بين ناطحات السحاب.

ناعوموف.. كانت تقف أمامنا مسألة غير محلولة تقريباً: كيف يمكن إجراء التصوير في شوارع نيويورك؟ لقد حاولنا في البداية أن نصور فقط المشهد التمثيلي (كما فعلنا ذلك في باريس، ولندن)، ولكن لم تكن هناك إمكانية لتغطية حركة الشارع. هل يجب التصوير في دوامة الحياة الجارية بصورة واقعية؟ لكن هل عدم التجريب مع ذلك يجذب الحشد "إلى قمع الموضوع"؟ إن هذه الفكرة بدت مغرية لنا ،لقد طلبنا من الممثلين أداء مشهد باللغة الإنكليزية، كي يكون النص مفهوماً للمارة، ويلامسهم. كانت آلة التصوير مخفية بصورة صارمة في السيارة. وها هو المحامي ليغرين يتحرك في الحشد، وتطلب منه رفيقته بإلحاح: "هات الشريط، أعطني الشريط دون بطء! وإلا سيقتلوننا" –"من؟"– "أجل أحد ما من هذا الحشد. انظر إلى ذلك الذي يلبس قبعة... أو هذا، الذي يضع على عينيه نظارتين!..".

استفطن المارون بصورة عرضية إلينا. ولقد بدا لهم، أن ما يحدث هو سلب حقيقي. لم يكن في سلوكهم ردود الفعل الطبيعية". وإنما كان يُقرأ معنى

آخر أيضاً: الواقعية، وإمكانية ذلك الحديث، وذلك الحدث في شوارع نيويورك المعاصرة.

هل أمكن تحقيق كل شيء، وكيف كان تصميم ذلك؟ وماذا تغير؟ .

ألوف. لقد تغير الكثير. إن ذلك هو عملية، تحصل من حيث الجوهر، في كل فيلمنا. إن النظرية، والفكرة الرئيسية تبقيان غير متغيرتين بصورة أساسية

رغم أنهما أيضاً بصورة ما "تتحولان" في مكان الفيلم المنجز. تتدققان وتتعمقان. ربما كل ذلك هو عملية إبداعية.

تتحول حتى المواضيع المحورية كثيراً بصورة جدية. ففي سير العمل على سبيل المثال كان يتشكل بصورة نهائية خط "ناتاليا – المفتش فوش". وهذا الخط قد غير الفيلم بصورة محددة كذلك.

إن المسألة هنا لا تكمن فقط في الرغبة في الاستفادة الأكمل من الممثل آلان ديلون، الذي كان يؤدي دور المفتش. كانت لدينا الرغبة بأن نجعل الفكرة الأساسية للفيلم غير بسيطة، وكثير الطبقات، تقرأ في علاقات ناتاليا والمفتش الشاب معنى ليس ذو مدلول واحد. فمن جهة، نلاحظ هنا بداية، وإمكانية للحب. ومن جهة أخرى – نتحدث، ونحن نظهر قتل فوش أنه سيتعين على الفرنسيين اليوم أن يصطدموا بمظاهر العنف والإرهاب. إن هذا الخط هام كتفسير معاصر فريد لقصة أندريه وماري. إن الفاشية، ماضياً، وتقديمها بصورتها القاسية، يتابعها المعاصرون! إن ما هدم سعادة ماري، يلاحق ابنتها أيضاً. وإن الإعداد لهذا الخط المحوري يؤثر بصورة جوهرية على الفكرة الرئيسية للفيلم، ويجعل تعبيره أكثر تفصيلاً.

ناعوموف.. إننا نحب البداهة. إننا نعتبر واحداً من أكثر وسائل الفن جبروتاً. لذلك تفشل أثناء التصوير النسخ الجديدة بصورة تامة، المفاجئة غالباً

لنا أنفسنا. تتبدل الكلمات، والخاصيات والتفاصيل. تجري عملية لا تنقطع من صقل الأفكار، وتعبيراتها الفنية بصورة نهائية.

و بالطبع في أثناء المونتاج؟

ناعوموف.. إننا "ساموديون من شمال روسيا". ماداموا لا يقحمون المواعيد بالحدود القصوى" وما داموا لم "يبتروا" الفيلم، فإننا سندخل تعديلات عليه. إن كمية التصحيحات التي أُدخلت من قبلنا هي كبيرة جداً. المونتاج – عملية هامة بصورة استثنائية. من الضروري أن تقدر على وضع فيلم، وليس أن تهلك في الصراع مع المادة. يجب هنا أن يأتي الشعور بالكمال للمساعدة.

–يمثل أمامكم تسجيل للموسيقى. تحدثوا لي عنها.

ألوف.. لقد عمل معنا الملحن السوفييتي م.فاينبيرغ والملحن الفرنسي ج.غارفارنيتس. بالإضافة لذلك، فلقد كتبت أغنية، يؤديها بصورة خاصة لأجل فيلمنا شارل أزنافور.

–في الختام هناك سؤال تقليدي، أية مشاعر تشعرون بها وأنتم تنجزون هذا العمل؟.

ناعوموف. مشاعر التعب، والقلق. إننا لم نلتق منذ مدة طويلة مع المشاهد. حوالي ثلاث سنوات. وها هو يقترب من النهاية، العمل الكبير جداً والجاد بالنسبة لنا. لقد أمكننا، ونحن نقوم به أن نتعاون مع سينمائيين من مختلف البلدان وأن نرى العالم.

ألوف.. لقد تلامسنا في "طهران – ٤٣" مع المسائل الحادة للعصر، وأحسسنا بترابطها المتبادل مع التاريخ ومصائر الناس.

نأمل، بأن ينعكس كل ذلك على الشاشة، وسيبدو ذلك متفقاً مع اهتمامات المشاهدين.

حديث أثناء العرض الأول.

ظهر "طهران – ٤٣" على الشاشات. في اسم الفيلم نفسه– يوجد تحديد للأحداث التاريخية. لقد جرى لقاء ستالين، وروزفلت، وتشرشل في العاصمة الإيرانية عام ١٩٤٣ من المعلوم أنه كان قد جرى التحضير من قبل مصلحة الاستخبارات السرية الهتلرية على اغتيال ثلاثة رؤساء للدول العظمى الثلاث بالذات أثناء اجتماع طهران. وحسب مخططات هتلر فإن هذا الاغتيال كان يجب أن ينعطف بسير الحرب العالمية الثانية. لقد أمكن منع الاغتيال. إن "طهران – ١٩٤٣" – هي واحدة من الروايات التي حدثت، حيث الحقائق الوثائقية تتشابك مع الخيال الفني. الحديث يجري حول كيف أمكن أن يحدث ذلك وكيف استجاب الناس بعدما يقارب الأربعين عاماً على أحداث "طهران" البعيدة عنها في أيامنا، هذا ما يتحدث عنه فيلم المخرجين أ.ألوف و ف. ناعوموف.

وهكذا، تقود أحداث الفيلم إلى كشف المأرب الشرير وتقاطعاته. لكن وقبل الإنغماس أيضاً في الماضي البعيد تظهر في الفيلم قصة أخرى أيضاً.

إنها "المسألة الإيرانية"، التي ظهرت في أيامنا. يقترح زبون غامض للمحامي ليغرين بيع وثائق سرية مرتبطة بحادث الإغتيال في طهران – شريط سينمائي، ومذكرات القاتل المفترض، ومنشورات سرية للمخابرات الهتلرية. وفي الحال هرج ومرج في الصحافة، ومزايدة علنية "وقورة" لوثائق طهران تقطعها طلقات. إن "التابو" الصارم كما هو مرئي وفي أيامنا أيضاً مفروض على الأسماء، والحقائق، والظروف المرتبطة بالاغتيال في طهران. من هو الذي حضَّر للإطلاق "البارحة"؟ ومن أطلق اليوم؟ من الذي يخاف اليوم هكذا من العلنية، ويتابع التخويف، ويكم الأفواه بالرصاص وفي نهاية المطاف يحمي آثار الماضي، من خلال سرقة كل الوثائق؟... إننا نعود إلى الماضي، كي نعرف عن ذلك. إن كل الفيلم يبدو كأنه يتزحلق على سكتي حديد: كيف كان الأمر آنذاك؟ وماذا يحدث الآن؟ طبقتان وقتيتان وخطان

محوريان معاً مرتبطان بـــ "القضية الإيرانية" وبالأبطال الرئيسيين أنفسهم وبمسألة سياسية مباشرة واحدة – مسألة فضح الإرهاب، وتأثيراته القاتلة على عالم اليوم، وأيديولوجيته، وقرابته، وبالأصح "قرابته الدموية" مع الفاشية، ذلك هو الموضوع السياسي لـــ "طهران – ٤٣". لكنه بحد ذاته لا يخلق بعد تصورات عن طبيعة الفيلم. تعالوا لنرجع إلى بدايته، ونسعى لنتصور الإنطباع الأول للمشاهد عن الفيلم.

إنه سيرى قبل أي شيء (وعلى ما أعتقد سيعرف) الممثل الألماني الغربي الشهير كورد يورغينس، الذي يؤدي دور المحامي ليغرين. سيدوي خطاب فرنسي، ونحن في باريس في مؤتمر صحفي. إن الصحفيين يسألون، من هو الزبون الخفي لليغرين، الذي يطلق للبيع وثائق سرية؟

يبدو، أنه هنا، في القاعة. يحاول أن يغطي وجهه من العدسات المصوبة إليه، وينهض متجهماً (سنعرف فيه الممثل أ.جيغار خانيان). إنه – واحد من المشاركين في الاغتيال الذي كان قد أعده، القاتل المحترف ماكس ريشار. ولكن لماذا الآن بالذات، بعد تلك السنوات من الصمت، قرر أن يبوح بسر "قضية طهران"؟.. يبدأ الزبون بالشرح، لكن، وفي هذه اللحظة يطلقون النار عليه من زاوية القاعة. يجيب ريشار بطلقة مميتة على السيد الذي اختفى خلال لحظة. ومباشرة – الأرصفة الباريسية، وجمهور من المارة، ويحملون من المنزل نقالات، وتقترب سيارة شرطة، يخرج منها على عجلة المفتش فوش (ألان ديلون)... تمر دقائق معدودة، ونحن مغمورون كاملاً في الجو المتوتر للموضوع.

لقد نجح المخرجان في ذلك الوقت أن يحلاّ عدة مسائل مهنية، سيتعلق بها كثيراً نجاح الفيلم. قبل أي شيء إدخال الدينامية والتأثيرية في الفيلم، والصدق المطلق في الجو، وتمثيل الممثلين الشهيرين جداً، يصبح كل ذلك حجر الزاوية لكل العمل. إن واقعية عدة دقائق باريسية ستستمر في المشهد

المشبع، ومع أبطال الفيلم ستبدو في التيار الواقعي للحياة: في دوامة شوارع نيويورك وعلى شواطئ نهر موسكو، وفي ساحات لندن الحالية وفي الأزقة الضيقة لطهران القديمة عام ١٩٤٣، وفي الشقق الليلية لباريس المحتلة آنذاك، في عام ١٩٤٣.

إن هذا الصدق في كل معالجة الفيلم (مدير التصوير ف. جيليز نياكوف) سيعطينا الإحساس بحقيقة الأحداث، المقنعة إلى ذلك الحد، بحيث أن المؤلفين، دون أن يزورا، ودون أن يتخليا عن الحقيقة، يدرجان في اللقطات الوثائقية، التي كانت تظهر لقاء القمة في طهران، شخصيات فيلمهما ويصورانها وسط المدونة الإخبارية، ويقومان بالمونتاج مع الفيلم الوثائقي.

إن فيلم "طهران – ٤٣" من وجهة النظر العملية، والإنتاجية – هو إنتاج "موسفيلم" (الاتحاد السوفييتي)، و"بروديس فيل آغ" (سويسرا) و "مي ديتاراني سينما" (فرنسا). إنه في التجسيد الإبداعي، والإخراجي ممزوج، وعضوي، وموجه. وتملك هنا المجموعة الأممية من الممثلين، الذين التقوا في مادة سياسية معاصرة وحادة بصورة استثنائية، أهمية مبدئية. ومن بين الثنائيين الساطعين بحق، والاستثنائيين بالنسبة لنا – ناتاليا بيلوخفوستيكوفا وألان ديلون، وأرمين جيغارخانيان وكلود جاد، وجورج جيري وألبرت فيلوزوف... زد على ذلك من المهم جداً، أن النجوم السينمائيين الغربيين لا يتألقون فقط في سماء "طهران"، وإنما يعملون بعطاء كامل على التعبير عن الفكرة، والنظرية السياسية والفنية للفيلم.

إن الدور الذي أداه كورد يورغينس في الفيلم جوهري. في البداية إن كل "قصة طهران بالنسبة للمحامي ليغرين ما هي إلا عملية عمل، القاتل والحثالة ماكس ريشار– ليس أكثر من زبون، أما وثائق طهران فهي مواد للمزاد العلني المثير فقط. لكن جو العنف، والتخويف، والتهديدات المنطلقة، التي تحيط بهذه الصفقة، تجبره على النظر إلى الأحداث بصورة مختلفة. إن

ألان ديلون، يرسم لنا شخصاً آخر بصورة، كاملة، وهو يؤدي دوراً غير طبيعي بالنسبة له كمفتش بوليس.

لقد اعتدنا أن نستقبل الممثل، في أدوار شخصيات عالية الهمة، وباردة الدم، ومغامرة "رائعة"، ومجرمة. أمامنا هنا حارس للقانون – شخص شجاع، وصريح، و فتان حقاً و فعلاً. إنه وليس فقط بسبب طول الخدمة، وإنما بالعقل والقلب يعي كل خطورة الإرهاب، الذي شمل العالم، ويناضل بما يستطيع من قوة وهو يفهم بحرارة، كما من الصعب هنا أن يبدو منتصراً. إن مشهد لقائه في المطار مع المجرم النازي شيرنير كانت السلطات مضطرة لتحريره من السجن، في عملية تبادل مع الرهائن المختطفين من قبل الإرهابيين. شيرنير لا يزال في أغلال السجن. المفتش فوش مقابله، مع السلاح. لكن أوسمة السلطة، والشرعية، كما يشير المخرجان، لا يملكان هنا معناهما الطبيعيين. هل ذلك تناسب واقعي للقوى؟

"لو بقيت ساعة على تحريري – يقول شرنير – لخرجت من السجن مع ذلك، كي أبرهن أننا أقوياء".

إن ألوف وناعوموف يشيران، حتى في الرسم الخارجي لأبطالهم إلى التحول التراجيدي للبدايات الأخلاقية والطبيعية للحياة. إن المفتش الفتي النضر و المفعم بالقوة الحيوية عاجز أمام هذا العجوز الرهيب، المشوه بالندوب، والجسم غير القوي، والذي تبدو الروح عالقة فيه بالكاد. لكن عين شيرنير الواحدة تشتعل فجأة بالسيطرة المشؤومة، وفي صوت ضعيف تدوي المسحة المعدنية.

إن موضوع صياد السمك من "اسطورة تيل" ضد الذئب الضاري يتابعه المخرجان على طريقتهما في هذه الشخصية من "طهران – ٤٣".

إن النازي شيرنير (أ.فيلوزوف) والقاتل المحترف ماكس ريشار (أ.جيغار خانيان) يجسدان في الفيلم تلك القوة الرهيبة والمجرمة، التي

اقتحمت العالم المعاصر تحت قناع الإرهاب. لكن لكل واحد منهما يوجد أصله الفاشي. إننا سنتعرف على مرحلة شبابهما، وقوائم خدمتهما في القتل، والجرائم، والسرقات في طهران عام ١٩٤٣. ريشار الحالي – قد خرج من لعبة الهوس نصف المجنون، الذي وقع على نفسه حكماً بالموت، بأن قرر أن يكسب من "أسرار طهران". لكن الأكثر خطراً منه هو شيرنير، الذي أتى كي يقوده إلى ذلك العالم – إنه خفاش، بوجه شاحب تنعدم فيه الحياة، والذي استطاع في العمل السري، وخلف قضبان السجن أن يبقى حياً، وأن يحتفظ بموقعه، وأن يبقى " تحت ظلال القضية".

من يقف وراءهما اليوم؟ إطلاق الرصاص على شاطئ السين، مصرع البطل ألان ديلون– إنهما. أوباش برشاشات يقتحمون قاعة خطوط الركاب الجوية، هم من فعل ذلك. فتاة في حشود نيويورك، يحذر ليغرين، أنه يمكن في أية دقيقة أن يفرغ منه "أي" شخص طويل القامة. إنه ينهض عن المنضدة في المقهى الباريسي لأجل أن يدهس بعد عدة ثوان وبسيارة شحن المرأة، التي "تعرف كثيرا". والغلمان المتجهمين، و"السيدات" و"السادة" الذين يتنصتون، ويستمعون، ويندسون بإشارة في الفراش، وفي الكوة. في الروح – هم من يفعلون كل شيء: في مختلف الهيئات والمظاهر الشيطانية... أما خارج أطر موضوع "طهران– ٤٣" – فهو إنفجار في بولونيا، و"كتائب حمراء"، وفصائل متنقلة للكوكلوكس كلان، والاختطافات، والتجارة بالرهائن، والأحكام السرية، والإعدامات، وهذا الشلل بسبب عجز الحكومة، وأجهزة الأمن، وهذا العالم، الذي ينام ويصحو في الخوف، وهذه الحرب غير المعلنة، ولكنها التي تجري بكل الوسائل – هذا هو الإرهاب...

إنني ما زلت لم أتكلم بوعي عن شخصيتين رئيسيتين في الفيلم. فمع صور الفرنسية ماري ورجل المخابرات السوفييتية أندريه اللذين التقيا بالصدفة عام ١٩٤٣ في طهران، والذين عاشا الكثير من المخاطر واللذين

افترقا فجأة لعشرات السنوات، وعملياً إلى الأبد يدخل في الفيلم موضوع هام بصورة استثنائية، ومبدئي بالنسبة لمعناه. إنها قصة شخصية. قصة الحب، الذي يعاني من ضغط الزمن المهلك. إنه موضوع عابر في إبداع ألوف وناعوموف. وهو غير متوقع بعض الشيء في المحور التقليدي لهذا الفن.

إن مثل ذلك الموضوع في التيار العام للشرائط السينمائية الغربية، الموجهة إلى العنف، والفساد الإجرامي، والضغط الشامل على الإنسان، يغيب، كقاعدة. تملك هذه الأفلام دائماً مسحة وحشية. إن الإنسان فيها – يرثى له، وناقص العقل وعاجز في لعبة القوى الجبارة و الظلامية. هنا لا مكان للحب. إن المسألة لا تسير أبعد من "المخارج" الجنسية.. وبإحكام خاص، وأحياناً "بفكاهة سوداء" يظهرون لنا عادة الانتصار النهائي للشر، عندما يهلك في أثر الضحية المنهكة المطارد أيضاً، الذي أصبح الآن شاهداً غير مرغوب، وخلفه آخر "حسب الدور"، وثالثاً... الواحد تلو الآخر يتقبلون كناقصين للعقل عاجزين، و"شهود"، و"شهود"...

في "طهران – ٤٣" وتحت ضغط الأحداث القاسية غير الرؤوفة سيهلك الحب، لكن ذلك– هو حب روحي، وطرح أخلاقي لما هو مريع، ورهيب، كالبارود المطمور، وللمدينة، حيث الأزقة الملتوية يمكن أن تُقطع، وتُخنق، وتخرق بالرصاص، وإنها بالفعل ستخنق، وتغرق، وتسمم. إن هذا الحب، المقضي عليه بالقوة سيبقى إلى الأبد في ذاكرة ماري (ن.بيلوخفوستيكوفا) وأندريه (ي.كوستوليفسكي). إنه مثل "وثائق طهران" المشؤومة، قد حفظ في مخبأ وفجأة أصبح جديداً، وموعداً أخيراً لإنسانين عجوزين الآن. إن مشهد لقائهما في كنيسة باريسية قديمة ، والذي يعكس هذا المعنى ، كان يمكن أن ينفد بلقطة مؤثرة واحدة: بلقطة قريبة لماري، ووجهها، الذي كان يحكى للحظة عن الأعوام الطويلة – الطويلة.

وهكذا يبرز في فيلم "طهران – ٤٣" الطرح المضاد الرئيسي للشر، وعدم الإنسانية، والإرهاب. أجل مع مصاصي الدماء المستمرين، والذئاب المتحولين (المستذئبين)، وأتباع شيرنير وريشار من هتلريي الأمس، والإرهابيين اليوم، والمنحطين، ورجال العصابات الجدد.. لكن الحب، والخير، والذاكرة الإنسانية، لا يمكن استئصال كل ذلك. إن بعث وأبدية، وعدم خمود هذه البداية بالنسبة لألوف ونعوموف في صورة ابنة ماري، التي نلتقي بها في باريس اليوم (وليكن حبها كذلك، وإمكانية الحب نفسها قد نجحا أيضاً في مباغتة رصاص القتلة!) وفي الظهور المدهش للفتاة الصغيرة أمام بورودين (هي ماري الجديدة، التي ولدت من جديد على أرضنا، هكذا يؤكد المؤلفان)، وفي التعظيم العاطفي للفيلم، عندما يُظهرون في اللقطات الوثائقية الهزات الهائلة، والتراجيديا، وطوفان القرن، تدوي أغنية أزنافور – الموضوع العاطفي لأبطال الفيلم، موضوع الحب المظفر.

إن ألوف ونعوموف بعد أن توجها إلى واحدة من أكثر القضايا السياسية الملحة، قالا ما أرادا أن يقولاه.

وقد استطاعا، كأستاذين كبيرين في سينمانا، وكمحترفين رائعين، أن يصنعا ذلك بصورة نضرة، وحديثة، وكما أرادا، مبدعين في ذلك فيلماً سياسياً حاداً، وساطعاً، و مفعماًبالنزعة الإنسانية.

(١٩٨١)

بعد انقضاء عدة سنوات.

لقد كان مصير فيلم "طهران – ٤٣) موفقاً. ففي السنة الأولى التي عُرض فيها شاهده حوالي ٥٠مليون إنسان، ويضاف إلى ذلك فيما بعد ملايين من مشاهدي التلفزيون. ومع ذلك إن اهتمام جمهور المشاهدين يمكن تسميته بالمتعاطف المتحفظ مع الفيلم إذا أمكن قول ذلك. إن التحفظ نتج، على ما أعتقد، عن أن فيلمنا "طهران – ٤٣" وبالمقارنة مع النماذج الأجنبية للفيلم

السياسي البوليسي، التي تعرضها من وقت لآخر هيئة توزيع الأفلام في بلادنا، قد احتوى على "مادة انفجارية" بصورة أقل: الوصول إلى الحالات القصوى، والمشاهد التي تسبب الدوار، ومشاهد "الحب" الصريحة، والوسط المؤثر للحياة الغربية، التي أضيفت عليها هنا بذرات في البعثات السينمائية القصيرة إلى الخارج، إن الموضوع السياسي للفيلم بحد ذاته، على ما أعتقد، يتمركز حول لقاء القمة في طهران، بدا على مسافة بعيدة بصورة زائدة عن الاهتمام المباشر، والحي للجيل الحديث من المشاهدين.

إن النقد المهني (وعلى الأصح، فئته، التي تحس بنفسها نخبوية) قد وقف من "طهران- ٤٣" بفتور. وإن المادة التاريخية للفيلم قد ظهرت بعيدة. وحول الإرهاب بدا كل شيء وكأنه معروف من الجرائد الصادرة حديثاً. ربما، لم يكف، في حقيقة هذا الحب المحتوى الشخصي، الذي يجبر بصورة غير مألوفة على الشفقة تجاه هؤلاء الأبطال...

بشكل أو بآخر ، لم يتم تحليل الفيلم بالكامل في سياق إبداع ألوف و ناعوموف. لم تتم مقارنته مع أفلامنا ذات الموضوع السياسي. وليس عبثاً. فأولاً إننا قد تحركنا إلى الأمام خلال أعوام طويلة في هذا الفن، وحصلنا على فيلم إذا لم يكن بمستوى بارز، فإنه من حيث الجدية والمستوى الفني – له القدرة التنافسية مع الأفلام الغربية المماثلة. كنا نحضر الأفلام عن الحياة الغربية فقط لأجل التوجيه الداخلي، فخلف الحدود لم يكن هناك طلب عليها. ولكن بعد ظهور "طهران -٤٣" على الشاشة العالمية (لقد تم شراء الفيلم من قبل ٦٤ بلداً) اقترحت الشركات السينمائية الغربية على المؤلفين صنع نسخة تلفزيونية عن الفيلم من أربع حلقات، و الذي يتحقق الآن. إن ذلك هو – الصورة الفلسفية والشاعرية للزمن والإنسان في الزمن، الذي يجمع بين "طهران -٤٣" والأعمال السابقة واللاحقة بهذين المخرجين •في كراس "فلاديمير نعوموف"، "أ.غوروديتسكي" كرس صحيفة لــ "طهران -٤٣"،

التي كسبت فيها القصة بالدرجة الأساسية بسبب دعوة ألان ديلون إلى الفيلم. ولقد قيل عن "طهران -٤٣" نفسها : "…. أعتقد أن فيلماً من ذلك النوع، كان يمكن أن يصوره أي محترف آخر. كلا فعلى "طهران "، من وجهة نظري، "علامة شركة" ألوف وناعوموف، التي تسمح بتمييز أعمالهما عن الكثير من الأعمال الأخرى". سأستشهد بهذه الكلمات، وليس لأجل المناقشة بمقدار ما هو لأجل كاتب السيرة الصارم، ولأجل استخدام هذه الأخطاء الساذجة، وقول عدة كلمات عن الفيلم.

أجل، "طهران -٤٣" كان يمكن أن يصوره أي محترف آخر. ولكن الفيلم سيكون "أي فيلم آخر": أسوأ أم أفضل، له إقبال على شباك التذاكر أم "أكثر طائفية"، ولكن ليس ألوف ولا ناعوموف. لأن "علامة الشركة" (على الرغم أن الفن السينمائي ليس جينزاً)، الأسلوب المجازي لهذين الفنانين يُقرأ بصورة حرفية في كل لقطة. إنه – في طبقات معقدة، وفي تأثير دراماتيكي متبادل وقتي (سيكون هذا في "الهروب" أيضاً) عندما يبدو "العرض المزدوج" للزمن كأنما يحضر بصورة دائمة في المشاهد ويرسو في معنى اللقطة ("لا يوجد ماض ولا حاضر. الزمن واحد: تثبته الذاكرة"، هكذا يؤكد ألوف وناعوموف). إنه – في منظومة المجازية الخاصة والإشارات الإثباتية،التي، تقودنا مثل قائد (أعمى) في دوائر المصائر الإنسانية، إنه – في القيمة الدلالية للحب تماماً، الذي يجري عبر النقاط المتوترة للزمن.

إن عدم رؤية كل ذلك – جوهر الإخراج – في "طهران -٤٣" حسب وجهة نظري، هو كأنك تشاهد فيلماً، وأنت تشيح طرفك عن الشاشة.

مسألة أخرى، أنني أكرر، وجهة النظر، المقارنة، التي تسعى لتحديد مكان "طهران " في إبداع ألوف وناعوموف. ومن جانب آخر، موضع الفيلم – في التيار المعاصر للأفلام القريبة منه. يرصد من "طهران -٤٣" الطريق الواضح إلى "الشاطئ" و "الاختيار" (الذي تم تحقيقه دون الكسندر ألوف).

ومن المدهش، أن الموضوع الرئيسي المباشر لم ينْمُ من سماكة الروايات المشهورة لكاتبها يوري بونداريف، وإنما وُلد في "طهران -٤٣" بالذات، حيث، بدا، أن ما هو رئيسي هو المكيدة السياسية والبوليسية. "أين يكمن الجوهر؟ وماذا يحدث؟ - فكر ألوف وناعوموف - في التناقض التناحري، وانقسام العوالم، اللذين يظهران بصورة حتمية أثناء الحرب، كيف يمكن المقارنة بذلك - لقد ظهر كما لو أن ذلك غير ممكن، وغير منطقي، وغير مبرر بشيء! - يظهر الحب، إنها ليست قصة غرامية عاطفية. إن هذا الحب مشحون بصورة حتمية بتيار سياسي، إنه يبدو كما لو أنه يملك معنى ثانياً، دوياً، وتوجهاً: فهم الواحد للآخر. إن العالم يطلب هذه "الباكورة"، التي كأنها تشق سمك الإسفلت الثقيل والرمادي والكليل - جدران التنابذ، وعدم الثقة والخوف.

وهناك من اعتراف آخر للفنانين لا يقل أهمية: فيلم "طهران -٤٣" لا يشبه أي فيلم من أفلامنا السابقة، على الرغم من أنه هنا يمكن بالطبع رؤية أساليب، وطرائق التفكير السينمائي، التي تنتشر في كل أفلامنا. في كل فيلم من هذه الأفلام يظهر الاهتمام تجاه الفرد، الذي يلامس مباشرة، وبصورة حادة، ودراماتيكية ،القصة. هذه هي القاعدة، حيث تشير الأبنية المختلفة للفيلم، وهذا يعني، الحياة.

لم نكن لنصور أبداً "اسطورة تيل" قبل "الهروب"، وكذلك "الشاطئ" - قبل "طهران -٤٣"....

برأي المؤلفين هذا، الذي يحدد مكانة "طهران -٤٣" في إبداع ألوف ونعوموف، سننهي الحديث

(١٩٨٧)

الشاطئ

"…. يتم الشعور في الفيلم طوال الوقت باللاواقعية السحرية والفاتنة لما يحدث. لا واقعية المنام، والأحلام، والذاكرة المنشودة للروح. إنها مقولات واقعية تماماً بصورة عامة، كما هي واقعية لا المادة فقط، وإنما عالم الإنسان المكنون، والعميق، والروحي أيضاً.

هذا فيلم للذاكرة، للذكرى عن الشباب الخالد، الذي يعطى للإنسان مرة واحدة فقط في الحياة، التي كانت قد نزعت بقساوة من قبل الحرب مع الحب الأول، والأخرق بصورة مؤثرة، والصريح والصافي… إن الحرب قد انتهت في برلين، ولكنها لم تنته في قلبي إيما ونيكيتين. إن هذا يتم الشعور به ليس فقط في توجهات الفيلم إلى الماضي، وإنما في مجموع بنائه، وأسلوبه، ونمطه..".

ن. دوريزو

"لدي رغبة، لو أن أبطال فيلم "الشاطئ"، أصبحوا قريبين من المشاهدين، كما هم قريبون مني".

يوري بونداريف.

"إن العمل على فيلم "الشاطئ" كان معقداً بصورة استثنائية. يتسم الفيلم بالبناءالتلصيقي الذي يوحد القطع المختلفة جداً من حيث بلاغتها. مشهد تمثيلي، وبجانبه "آلة تصوير سرية" زائد "استشهادات" من "السلم القادم". خلائط مختلفة جداً للصور.

كان من الضروري تصويرها هكذا، بحيث يتم الشعور في القطع المختلفة في الأسلوب بوحدة نبرة الفيلم.

بالنسبة لي، إن المصورين السينمائيين، و مفهوم الفيلم يظهران قبل أي شيء في الصور المنسجمة. وفي هذا المعنى فإن العمل مع ألوف وناعوموف هو سعادة ببساطة، إنهما سينمائيان حقيقيان، ومخرجان – فنانان، يتكلمان بلغة المجازية السينمائية، وكمال يملك الشعور بوحدة الأسلوب والكلية في كل مشهد ولقطة وتفصيل على حدة.

ف. جيليزنياكوف.

"لا يوجد ماض وحاضر. الزمن واحد: توثقه الذاكرة. إن "الشاطئ" – هو ضريبة الاحترام للجيل، الذي حمل على كاهله العبء الثقيل للحرب.

أ.ألوف، وف. ناعوموف.

أ. ألكسين
معركة من أجل الإنسان

"فادكا، لا تمت!" في اللحظة الأخيرة من حياته سمع فاديم نيكيتين صوت الطفولة البعيد، الذي لا يريد أن يتهادن مع قسوة الموت، وحصوله قبل الآوان.

نور ذلك النقاء الذي لا تشوبه شائبة، القادر على رؤيته، ونقل النظرة المبتهجة إلى الذاكرة فقط إلى الأبد... والفتحة، التي انكب عليها فادكا بأذنه، ساعياً لسماع النهر، المتجمد شتاءً.... وتظهر لدي، وعند المشاهد، ذكريات أخرى أيضاً، ومشاهد أخرى لحياة نيكيتين، التي تبدو وكأنني عشتها خلال هذه الساعات "من الزمن أمام الشاشة". إنني أتذكر المعركة التي هزتني لأجل الحياة النسائية الشابة، التي خاضها نيكيتين في المستنقع، وهو رازح، والرشاش في يده. إن الممرضة الجريحة حتى الموت قد حافظت عليها حتى النفس الأخير جسارته اليائسة ويده وابتهاله، الذي كان يتلفظ به دون صوت، ولكن الذي سمعته هي وسمعته أنا، والمشاهد: "لا تموتي"... وفيما بعد، رأي نيكتين، المتجمد من الدهشة التراجيدية، ، كيف يسقط صديقه في الجبهة الملازم كنياجكو، والمنديل الأبيض في يده، والكلمات التي وصلت إلي، والتي لم تطر من شفاه نيكيتين: "لا تمت!". يقوم هذا الفيلم ضد هلاك الأبرياء، وضد الأنين والمعاناة الإنسانية. إن احتجاجه هو في وقته، وهو ضروري أيضاً!

لكن هل حماسة الفيلم تكمن فقط في ذلك؟ عندما يجري الحديث عن عمل عادي، فمن السهل جداً، صياغة حول ماذا يتحدث، وماذا يعتبر فيه من الدرجة الثانية، وما هو الأساسي. ولكن إذا كان أمامنا ذلك العمل مثل الفيلم الجديد "الشاطئ" حسب رواية يوري بونداريف للمخرجين أ. ألوف وف. ناعوموف فإن الجواب المستنفد على سؤال "حول ماذا؟" لن تجده. لأنه_ حول الإنسان في الإنسانية وحول الإنسانية في الإنسان. وعن التفوق الروحي... عن التفوق العظيم لمساعينا، وأحلامنا، وآمالنا وبما نسعى إليه، وما نحلم به في المجتمع، حيث "يحكم الرقص" بصورة مزهوة، وعدوانية الدفع نقداً، وعن الأفضلية الروحية للعالم على جنون إبادة الناس من قبل الناس...

إذا تمت الموافقة على مصطلح "التفكير الروائي". فيجب القول، إن يوري بونداريف يمتلكه بدرجة عالية ، والذي يتابع مع كل أصالته الكبيرة التقاليد غير الزائلة للرواية الروسية الكلاسيكية. إن مخرجي هذا الفيلم، والمعترف بهما كأستاذين في السينما الكسندر ألوف وفلاديمير ناعوموف يملكان هذا التفكير دون شك، وفي ذلك يكمن أحد أسرار تلك السمة العضوية للإتحاد الإبداعي لثلاثة فنانين في السينما الجديدة.

لا تحدد أهمية الرواية بكمية الصفحات، وإنما "بكمية ونوعية" التعميمات الفلسفية، وبالمصائر، والأفكار عن اللقى السعيدة وعن الشجون الشعبية. في ذلك يكمن محتوى الفيلم الجديد والذي يمكن تسميته بحق السينما الرواية. وهكذا، إنه لا يطابق فقط المحتوى الداخلي للمصدر الأدبي الأول، وإنما شكله أيضاً.

لقد جرى التحدث أكثر من مرة، أن الأكثر تعقيداً وأهمية في الفن هو – إعادة خلق الطباع البشرية: يمكن أن يعاد إنشاء الزمن، والعصر عبرها فقط. إن الطبع... يعني – شيئاً غير متكرر: بالمشية الحيوية وبالمشية بالمعنى الحرفي للكلمة، وبأسلوب تفكيره، والتعبير عن رأيه، والأمر الرئيسي – بتأثيره.

والإنجاز الفني العالمي – هو عندما تبدأ بفهم أبطال الأدب كأناس، قد عاشوا بصورة واقعية أو يعيشون على الكوكب. هكذ بالذات تفهم أبطال فيلم "الشاطئ". وحتى تلك الممرضة التي تهلك في المستنقع، والتي لا تسميها شخصية من الدرجة الثانية، لأن الجميع في العمل الفني من الدرجة الأولى. إنها لم تنطق بأدنى كلمة، لكنها لن تفارق ذاكرتي أبداً... وقبل أي شيء إنني أتذكر، الكاتب السوفييتي فاديم نيكيتين وايمّا، التي لم تكن بالنسبة لنيكيتين ابنة المغلوب من قبله وقبل رفاقه في الجبهة مع الدول الفاشية، وإنما ابنة الشعب الألماني. إن حبه القديم ذاك لإيمّا والذي لم يمت حتى النهاية، لأنه كان الحب الأول، أعتقد أنه جسد بالنسبة لنيكيتين اقتراب الحياة السلمية الجديدة والأمل بأنه سيكف بعد الانتصار على العدو تسميم الناس وتقسيم وجودهم.

أعتقد، أن نيكيتين، وقد شعر بالموت القريب، أراد معرفة، فيم يعيشون، وبأي شيء يؤمنون، أولئك، الذين حرر منازلهم ومدنهم من الرعب الفاشستي. يقص الفيلم عن رحلته في طرق ماضيه إلى ما هو غريب اليوم بتعبيرية قاهرة. إن هذه التعبيرية مثلها مثل إعادة الخلق هي كبياض الثلج لا تشوبها شائبة، والتي ترمز إلى نقاء الوعي الطفولي للعالم، مثل بورتريهات أبطال الفيلم، – شهود راهنين على الفن الرفيع للمخرجين والمصور جيليزنياكوف.

إن الرواية السينمائية تستطيع أن تبرهن شيئاً ما، وأن تسكت عن شيء ما معروف من قبلنا في الكتاب... لكن لا يجب أن يكون هناك تغيير لأية ملامح للطباع، الذين آمنا بهم منذ مدة طويلة، كما أعتقد. ويهدينا الفيلم لقاءً منظوراً بدقة متناهية بحكم إمكانياته السينمائية الخاصة مع الشخصيات المؤثرة في الرواية. ونحن شاكرون لهذا اللقاء مع المؤديين الموهوبين الرائعين للدورين المركزيين – ب. شيرباكوف (نيكيتين) ون.بيلوخفوستيكوفا (إيمّا).

في حديقة تريبتوف - بارك البرلينية كنت أتجمد أنا وكل شيء حولي بجانب نصب الجندي السوفييتي المحرر، الذي يقوم على قاعدة الخلود، وهو يضم إلى صدره طفله ألمانية. إن الملازم كنياجكو لا يزمع أن يضم إلى صدره المراهقين المتعصبين من المنظمة الشبابية الهتلرية، لكنه أراد إرشادهم إلى الصواب، وإنقاذهم بيد أن رجل اس ، اس (البوليس السري في عهد هتلر) الذي كذب على الفتيان هال برشاشه دون تحقيق عملية الرحمة تلك.

تظهر في نهاية الفيلم بطولة وموت أندريه كنياجكو من جديد، وهذا يدوي كنداء إلى الرحمة، كم هو شديد الحماس صراخ الفتيات، رفيقات أعوام الطفولة لفاديم نيكيتين في طريقه: "فادكا، لا تمت!"هذا هو تضرع الأرض الأم، حيث يعود فاديم نيكيتين من تلك الأرض حين داهمتنا الحرب الرهيبة في عام ١٩٤١. الحرب، التي لحقت بالجميع والتي قتلته من أعوام طويلة بعد الانتصار... إنها ربصت، وداهمت أثناء التصوير أحد منشئي الفيلم - المخرج الكسندر ألوف، جندي الحرب الوطنية أيضاً. إن موضوع الفيلم والسينما الرواية قد برهن مرة أخرى عن صحته التراجيدية.

إن الناس في الأيام النهائية للحياة، وفي لحظاتها الأخيرة نفسها، يتوجهون، كما أظن، إلى العصر غير المتماثل لوجوده الأرضي. يعود فاديم نيكيتين إلى الطفولة، إنه ظهور أيضاً لشخصيته... إنسان جيد يحافظ دائماً بقداسة على الذكريات عن مرحلة الشباب، وعلى هذه المرحلة في نفسه. من الصعوبة أن تتصور، وأنت تراقب إنساناً سيئاً، أنه كان يمكن أن يكون طفلاً في وقت من الأوقات. إن نيكيتين كان طفلاً وقد بقي كذلك في شيء ما: إنه يظهر سواء في الغضب أو في الفرح أو في الشجاعة، الطبيعة الشابة، وغير المعكرة بـــ "التصورات".

... إن الفيلم يؤكد في إثر الرواية، أن الذي انتصر في الحرب المنصرمة ليس فقط موهبة قادتنا العسكريين، وليس فقط قوة أسلحتنا، ولكن

قبل أي شيء قوة الروح الشعبية، التي لا معنى لها دون جو الإنسانية السامية، والاستعداد الأعلى للرحمة، والطاقة الأعلى لخلق القيم – وليست المادية فقط، ولكن المعنوية أيضاً، لا معنى لها دون الحب للأطفال، وهذا يعني، حب اليوم القادم، والقتال من أجل السلم في الكوكب. هذه الحقائق قد درست وأكدت في رواية "الشاطئ". إنها تبحث وتؤكد في السينما الرواية بالاسم نفسه.

("البرفدا"، ١٩٨٤ /١٧ أيلول.)

أ.ميدفيديف
"الشاطئ" البعيد
على السطح المستوي للشاشة.

صارت لدي الرغبة في إعادة قراءة رواية "الشاطئ" بعد مشاهدة فيلم الكسندر ألوف وف.ناعوموف. ولم يكن ذلك بالنسبة لي فقط، كما ظهر: لقد بقيت في مكتبة اتحاد السينمائيين نسخة فقط من الرواية – المنشورة في الصحيفة خلال عام ١٩٧٥.

حينذاك، وقبل عشر سنوات إلا قليل، إن اعتراف بطل "الشاطئ" نيكيتين، الكاتب من جيل ملازمي عام ١٩٤٥، نال درجة الشرف العالية، والحماس في عداء العقائد الجامدة الناجحة في الأحكام على الناس، والزمن. إن اختصار نثر بونداريف قد أظهر بصفة خاصة حجم القصة التي رواها.

لم يظهر شيء في منطقة ذاكرة المؤلف غير جوهري، وأصبح كل شيء ممكناً. لقد عكست قطعة من إحدى الحيوات في نفسها صورة القصة. وإن خط شاطئ المصير الوحيد قد رسم بر مصير جيل كامل.

ليس من الصعوبة ملاحظة، أن طبقات النثر الملحمي لدى يوري بونداريف قد اعتمدت على الهيكل المبني بمتانة للدراما. أعتقد، أن ذلك بالذات هو ما دعا للحياة في وقت قريب بعد ظهور الرواية إلى التأويلات المسرحية المتعددة.

دون أن أتجرأ على إهانة التجربة المسرحية، سأقول مع ذلك: إن منبع ما هو أفضل في فيلم "الشاطئ" محدد بقرار المؤلف، ومتعلق من وجهة نظري مع منظومة مؤلف يو. بونداريف.

وهكذا، فإن مؤلفي الفيلم، بعد زحزحة، وكسر هيكل الرواية ألقيا بأحجية إلى أنصار الصيغة السينمائية المدققة. لقد تعثرت أيضاً بهذه المسألة، وأنا أقرأ "الشاطئ". مهما دخل في الفيلم، وأية تغييرات كثيرة تمت، فلا يظهر إحساس، بالغرابة، والتنافر في الظواهر. ينعطف الفيلم إلى الرواية بدنو غير اعتيادي، وحلول قرابة في الإحساس بالعالم، وفي "زمرة الدم" الواحدة لجيل الفنانين الذين عملوا طويلاً إلى جانب الذين التقوا بصورة موضوعية، مكان رؤية الأديب والسينمائيين للعالم.

كم ذلك فيه مفارقة، لكن أ.ألوف وف.ناعوموف قد ربحا أقل من الجميع هناك، حيث كانا يتابعان بخضوع كبير الأدب. وهكذا، فقد ظهر لي، أن الأحداث المعاصرة للفيلم بالنسبة لهما ما هي إلا ملاحظات لما هو رئيسي، ملاحظات تأملية، مؤجلة أحياناً، كلا، لم أندم على غياب سامونوف في الفيلم، الذي خاض معه نيكيتين على صفحات الرواية مناقشات قاسية.

ومع كل الأهمية للحوار بين نيكيتين وسامونوف، فإن محتواه يعود إلى العشر سنوات المنصرمة. أما الفيلم فإنه لا يكرر الرؤية، إنه يتابعها في أيامنا.

إن فيلم "الشاطئ" قد بدأ بالنسبة لي بمشهد قصير، غير مأخوذ بصورة حرفية من الرواية، ولكنه يوحي... إنه مشهد وداع نيكيتين وإيَّما...

... أيار عام ١٩٤٥. بلدة كيونيغسدورف، حيث قادوا رجال مدفعيتنا بعد احتلال برلين ، للراحة، وهاهم أمامنا، ينهضون من جديد لمواجهة الخطر: إلى براغ، إلى المركز الأخير للحرب، لكن، الملازم نيكيتين يسرع، دون أن يلاحظ الململة القتالية ويبدو وكأنه يقترب راكضاً برجاء أخير من إيما، التي تنتظره بخوف، وحزن في الشارع المقفر. كل شيء معروف في الرواية، وكل شيء كأنه من جديد بفضل التحفة الإخراجية الصادرة عن القلب. إن وداع العاشقين يبدو وكأنه مغموس في المطر. المطر هنا وظروف

الحياة، وجوهر الذكريات، واللطف والحرارة. إن عناق نيكيتين وإيما، والمظلة التي تقع، والرصيف، المشرب بالرطوبة، - كل شيء غريب ورقيق، وغير واقعي تقريباً. هل كان هذا أيار عام ١٩٤٥، هل كانت بلدة كيونيغسدورف، هل كانت هذه المرأة في النظارتين الطفوليتين؟.

سأذكر، إن نيكيتين في نهاية الرواية يختنق ليس من التشنج القلبي فقط، وإنما أيضاً من الأسئلة: "هل هذا هو الماضي كله؟ لماذا عاش في أعماقي؟ لماذا كنت طوال الوقت أعود إلى هناك؟ متى أطلق الألم وتحرك عدم الوجود وأخذ البطل يمد يده إلى "الشاطئ"، الأخضر، إلى أرض الميعاد المشمسة. والتي كان موعوداً بها في الأمام طوال الحياة.

ليس في الفيلم هذا المقدار المحدد لتثبيت موت البطل. هناك شيء آخر، مؤثر بشدة لا تقل. هذا الشيء الآخر، الذي أصبح واحداً من الأفكار الرئيسية للصيغة السينمائية لـــ "الشاطئ"، قد حددته كحزن على ما لم يحدث بالنسبة لأولئك، حيث وضعت الحرب بصمة على الحياة في الصعود.

إن التذكير في الرواية بالفتاة الصغيرة المجهولة من طفولة نيكيتين يبسطه المخرجان على الشاشة في صورة الشاطئ. إن هذا الشاطئ ليس أخضر، وليس مشمساً. إنه مقيد تارة بجليد الشتاء، ويذكر تارة (في اللقطات الأخيرة) بميدان القتال المحفور. ولقد أبحرمن هذا الشاطئ أتراب نيكيتين إلى الحرب مودعين بالتعاويذ "لا تمت!".

إن شهر أيار، شهر انتهاء الحرب، قد بقي في ذاكرة نيكيتين وإيما كوسوسة مخدرة، لأن ذلك، ومن حيث الجوهر كان أيارهما الوحيد، وحتى عندما تنشق الشمس في ذكرياتهما، فإنها تشير إلى معارضة السعادة الإنهيار.

الجسر نصف المغمور والدراجة الصدئة، والحذاءان الرثان والغليظان والشكل المحترق – تلك هي خاصيات الموعد "عديم الإكتراث" في أيار عام

١٩٤٥ . إن العاشقين من كيونيغسدورف لا يشبهان بصورة مدهشة مماثليهم الذين يشقون الحشد الجميل الشبعان في شوارع هامبورغ الحالية.

إن موضوع مالم يحدث هام بصورة خاصة بالنسبة لقبول إيما هربرت، التي قامت بإداء دورها ب. بيلوخفوستيكوفا. إن هيئة السيدة هربرت، التي عرفت بعد أعوام في الكاتب الروسي المشهور "ملازمها"، يوقظ بعضاً من فقر الدم. تضغط الذاكرة عليها، والفرح الغابر يبدو سراباً، وحلماً طفولياً، ظهر من فوضى الحرب. إن إيما بيلوخفوستيكوفا بقيت هكذا الفتاة الصغيرة الخرقاء، التي تنتظر تحت المطر الإنسان، الذي أخرجها من دائرة الخطر. لقد أدت الممثلة بدقة وبصورة فاتنة الظهور الأول لإيما في علية نيكيتين الكينيغسدورفية. لا يقود لا الهوى، ولا الشعور بالشكر حتى هذه السيدة إلى سرير روسي. إن "الصباح اللطيف" التقليدي، والشقشقة على فنجان القهوة – ذلك هو تفسير إيما، وطقسها، وأملها في حياتها المقبلة.

بيد أن مغزى المل و قيمته الغالية في حياة كاملة مستقبلاً تنكشف على طريقتها و بصورة بارزة و واضحة في مشاهد فيلم "الشاطئ" الرئيسية و التي يحاول فيها المخرجان ، فضلاً عن كل هذا ، الإقناع حتى النهاية بجبروت الحياة السينمائية. إنني أعني تلك المشاهد، حيث في اللقطة الأولى نيكيتين، وكنياجكو، وغراناتوروف، وميجينين. لقد تخلى أ.ألوف وف. ناعوموف عن إمكانية التذكير بالأخبار التفصيلية للرواية حول ما قبل تاريخ العلاقات الكينيغسدروفية بين هذين الإنسانين. علاوة على ذلك إنهما قسما علاقاتهما المتشابهة وغير المنفصلة عن بعضها البعض في مشهد مصور بصورة رائعة وتم مونتاجه للقتال الأخير في برلين. إن قطع التيار لم يساعد فقط على خلق شروط غير محتملة لخط الالتحام بين الأخبار واللقطات المصورة لقتال الشارع. إن الشاشة باللون الأبيض – الأسود كانت تبالغ بالتفصيل الذي غالباً ما يصادفونه عند بونداريف في توصيفات المشاركين بحرب المدفعية، –

"الأسود من الخام الغازي". إن كل العالم أسود في الخام في مشهد اقتحام برلين، والغازات و البارود. وكل ذلك موحد تحت ظل العنف والموت. وها هو أحد الأشخاص المعروفين بصورة مدهشة على الشاشة بين الناس، الذين لم يحفظوا في ذاكرتنا، جندي ينشف بصورة تعبة العرق بعلم أبيض، مقذوف من بناء مدمر... أجل، إنه يامشيكوف من "السلم القادم"! لماذا ظهر هنا؟ وبماذا يجب أن يذكرنا؟ هل ربما، بأبطال ذلك الشريط القديم الذين شقوا طريقهم بشوق وعناد عبر الحرب إلى عتبة الحياة السلمية؟ لدى النظر إليهم كان يمكن الظن والتصديق أن :كل من يصل حياً إلى السلام، سيكون سعيداً. إن التجربة التاريخية والمعنوية، المكتسبة منذ لحظة ظهور أفلام "أنشودة الجندي" أو "السلم القادم"، مع زمن التجلي لأول مرة لـــ "نثرنا الحربي" الشاب، لم تبطل الحقيقة المشهورة: السلم – هو المصلحة العليا للإنسانية. إن وعي هذه الحقيقة فقط صار كثير الرتابة. وهذا هو السبب سواء بالنسبة للكاتب يوري بونداريف، أو بالنسبة لزميليه السينمائيين ألوف وناعوموف في أنه كان من الضروري رؤية أبطالهم وراء عتبة السلم.

إن هذه الأرصاد والتأملات في الفيلم قد تحققت بصورة ضئيلة، لكن بتعبيرية نادرة. من المفيد على سبيل المثال، التطلع فقط، إلى الرقيب الوقح بظرافة ميجينين (ف.غوستيوخين)، وإنكم ستشعرون كيف كان يفوز في هذا الشخص عصارة الحياة، بعد أن هب حتى الدرجة الخطرة، تحت شمس الربيع السلمي. سيصبح ميجينين وبصورة غير لائقة نهماً للحياة: البيرة، والغنائم، والنساء، وما هو رئيسي، القسوة التي لا ترحم المغلوبين، القسوة، التي تولد الخساسة. إن بيجينين لم يغدر فقط بنيكيتين، مهدداً بكشف رابطته بالألمانية، بل يكسب لنفسه الحق في الحياة، كما يرغب.

على غير هذه الطريقة يُفهم القائد غراناتوروف (م.غولوبوفيتش). يمكن فهم عمائه الفظ، عندما يحقق مع إيما وشقيقها، اللذين عادا إلى منزلهما،

المحتل من قبل رجال المدفعية. إن هذا العماء هو بسبب الألم: لقد قتل الألمان عائلته. لكن يجب أن لا تشجعنا عدالة غراناتوروف، الذي أنقذ نيكيتين من سرية العقاب، عندما حاول ذاك الإجهاز على ميجينين. وإن غضب ورقة غراناتوروف – هما أيضاً من وعيه بسلطته الخاصة على الناس، والتي أصبحت بالنسبة له قاعدة خلال أعوام الحرب.

لماذا يدين الملازم نيكيتين هكذا بثبات أولئك، الذين كان يمكن أن يموت إلى جانبهم البارحة؟ وبالمناسبة، من الهام الإشارة، إلى أي حد يجري بصورة عضوية، وبدون تصنع وحماس كاذب ،ب.شيرباكوف مشاهد نيكيتين مع ميجينين وغراناتوروف. الكفالة له هي هنا ليس التناهي الشبابي للبطل.

إن الفنان يضم الصبغة، التي تولّد الملازم الفظ مع جعل حياة الكاتب أكثر حكمة. هذه الصفة هي رغبة بالوصول حتى الجوهر إلى كل ما يتلاقى، وكل ما ينضج في الروح الخاصة.

للأسف، إن عدم المصادفة في ظهور الفيلم حسب رواية "الشاطئ" قد تأكد من قبل الواقع مع لطافة غير عادلة، وغير ضرورية. توفي الكسندر ألوف في حمى العمل، وهو واحد من جيل النيكيتيين وجيل كنياجكو، توفي بسب المرض، الناتج عن الإصابة في الجبهة، من كان يستطيع أن يخمن، أن الفيلم سيصبح موضع احترام له نفسه؟

("الصحيفة الأدبية" ١٩٨٤، ١٣ حزيران)

ذكـــرى
ألكسندر ألوف

"إنني لا أعرف اتحادات أكثر سمواً من اتحادهما. لكن المشاعر السامية بالذات غالباً ما تبدو هشة، ومعرضة للتآكل أكثر من غيرها.

أما هنا فقد كان اتحاد الرسوخ الصلب. لقد انطلق من الاحترام الداخلي العميق، ووحدة الآراء الكاملة. أما الأمر الرئيسي – فهو الحب المنزه".

ل.زورين.

"فيم تكمن فرادة هذا التحالف الإبداعي المدهش، الذي يزين سينمانا لأكثر من ٣٠ عاماً؟ أعتقد إنها تكمن في عدم المماثلة التي تكمل بعضها بعضاً. إذا كان ألكسندر ألوف– هو، كما يقال مسرح مخات، فإن فلاديمير ناعوموف– مدرسة فاختانكوف. لكنهما معاً قد خلقا في سينمانا الوطنية "المدرسة الألوفية–النعومية".

ف.لانوفوي.

"ألوف ونعوموف. أكثر من ثلاثين عاماً ليس لم يفترقا فقط – بل هما كانا حسب كلمات للشاعر "كجوزتين تحت قشرة واحدة"، ولدى ذلك، فإن عدم التماثلات تلك، هي مختلفة حتى التباين الظاهري. لا يذكر مثل ذلك المثال ليس فقط في تاريخ السينما السوفييتية، وإنما العالمية أيضاً، عندما يتوحد فنانان متساويان في القوة، وموصوفان بموهبتهما وشخصيتهما في وحدة لا تضعف وقطعا الطريق سوية من البداية حتى النهاية، حتى موت أحدهما.

أظن أنهما لم يكملا بعضهما البعض- لقد أعطيا الإمكانية أحدهما للآخر بكمال أكبر في سبيل النتيجة العامة، التي تبدو تكويناً غير بسيط، وبناء في درجة".

ف.شيتوفا.

"إنني أشكر القدر لأجل، أنه أهدى صداقة هذا الإنسان الرائع. لقد عملنا معاً أكثر من ثلاثين عاماً. التحم أحدنا بالآخر في الروح- لقد جعلني أشعر، ما هي الصداقة".

فلاديميرناعوموف.

فلاديمير ناعوموف

ألكسندر ألوف

هذه صورة فوتوغرافية قديمة قد اصفرت من حوافيها الرثة المائلة كانت تستلقي عند ألوف على المكتب، تحت الزجاج. كانت تمثل عدة صفوف من الأطفال. صورة فوتوغرافية نموذجية لأعوام الثلاثينات.

الصف الأول يجلس، والثاني- يقف خلف ظهر الصف الأول وأخيراً، الصف الأخير، ربما أخذ مكاناً لنفسه على عربة ما نصف مهمشة أو هيكل سيارة: إن رؤوس الأطفال تتراءى بالكاد بسبب رؤوس من يقف في الأمام.

لقد تحدث معي ألوف أكثر من مرة :"احزر، أين أنا هنا؟" في نبرته كنت أشعر بالانتصار المخفي بصورة سيئة -كان مقتنعاً بصورة مطلقة، أن كشفه على هذه الصورة الفوتوغرافية غير ممكن. وبالفعل، إن الهيئات كانت تندمج تقريباً مع بعضها البعض، وكانت الرؤوس صغيرة إلى درجة، بحيث أنها فقدت عملياً هويتها وكانت تذكر ببقع بيضاء مع ظلال منتشرة. "ها هو – أنا، في غطاء رأس من الفرو، أترى، – تكلم عندذاك ألوف بهيئة المنتصر، -أجل ليس هذا، هذا هو أخي جوزكا، أما أنا فأنظر، في الزاوية العليا اليمينية. إنني أعرف نفسي فقط من غطاء الرأس الأخرق هذا، ومن غير ذلك لم أكن لأخمن أين أنا هنا... يوجد غطاء رأس من هذا النوع في كل موسكو. عندي وعند جوزكا". كان يحب هذه الصورة الفوتوغرافية: لقد ظهرت عنده منذ فترة غير بعيدة ووصلت بواسطة البريد من خاركوف. إن الشخص، الذي أرسلها إلى ألوف قرر أن يستعلم، ماذا حدث مع هؤلاء الصغار، الزملاء

القديمين في الحوش. لقد أمضى عدة سنوات في بحثه، وظهر، أن أحداً منهم لم يعد على قيد الحياة، وأنهم قد قتلوا جميعاً على جبهات الحرب الوطنية العظمى.

كانوا صغاراً وصغيرات في هذه الصورة الفوتوغرافية، وقد ولدوا جميعهم في عامي ٢٢-٢٣ ماذا تتحدث إلينا هذه السنوات؟ لا شيء مطلقاً. أناس عاديون، وبسطاء. توجد أعوام في التاريخ مشار إليها بانتباه خاص من قبل الأحفاد، -أعوام الاكتشافات، والانتصارات، والثورات... هذه الأعوام غير ملحوظة بشيء. لكن، وبالذات في أعوام ٢٢-٢٣ ولد الجيل، الذي كان مصيره نفسه مخصصاً لأجل ردع الفاشية، وتحمل الضربة الثقيلة للحرب على كاهله. جيل، محطم كاملاً تقريباً! إن ألوف كان ينتمي إلى "الجيل المحطم"...

كانوا قد بدأوا الحياة، ولم ينجحوا في إدراك ذاتهم بصورة كاملة.. وفي عام ١٩٤١، ومن مضمار موسكو، حيث شوركا ألوف كان يمارس رياضة ركوب الخيل، وفي عمر ١٨ عاماً ذهب كمتطوع إلى الجبهة. شاباً نحيلاً وأسمر ذهب إلى فيلق الخيالة، وسار طوال الحرب، خلال أربع سنوات من موسكو حتى ستالينغراد، وبودابست وفيينا جندياً بسيطاً. وإن أول عمل له للشاشة في معهد السينما قد سمي – "الجنود".

وفي عام ١٩٤٢ بعد الجرح والرض، وبعد خروجه من المشفى، ذهب للانتساب إلى فكيك، الذي كان يقع آنذاك في ألما-آتا. أقام في بيت الطلاب، وعلق معطفه الرسمي، ووضع صندوقه، واجتاز الامتحانات وذهب من جديد إلى الجبهة. سرعان ما قال أحد ما: لقد قتل ألوف، وجيرانه في بيت الطلبة،الطلاب السابقون ، و الآن هم فنانين و مخرجين وممثلين مشهورين قد ابتاعوا سترته الرسمية من شارع مزدحم، كي يتذكروا رفيقهم بشيء ما...

وبعد الحرب، وبعد أن عرف بالمصير التراجيدي لسترته الرسمية، فإن ألوف حاول دون عجلة أن يستفسر من كان الأول الذي خطر بباله مع ذلك • زر السترة "السترة الرسمية" في الداخل، وقد وصل فجأة إلى استنتاج، أنه هو من قام بذلك إن هذا اللغز سرعان ما تحول إلى قناعة. لم يستوعب أية حجة ذكية. لم يكن يهمه أبداً، أنني كنت في ذلك الوقت تلميذاً ولم أكن أعرف لا أكثر ولا أقل أنه يوجد في العالم معهد للسينما، وبيت للطلاب، وألوف نفسه وسترته الرسمية. كانت تكفيه تلك الحقيقة، أنني كنت في ذلك الوقت قد أجليت إلى مدينة ألما – آتا. كان منطقه بسيطاً ولا يدحض: "بما أنك كنت هناك – فأنت قد فعلت ذلك". في البداية قاومت بفعالية، ونفيت اتهامه الذي لا معنى له، لكن سرعان ما استسلمت وصرت أصدق ذلك بنفسي.

إن السترة الرسمية بصورة عامة قد لعبت دوراً خاصاً في حياة ألوف. السترة الرسمية بالنسبة لألوف كانت دائماً أكبر من لباس عسكري فقط.

لقد وقف منها كصديق، كشاهد للحقيقة عن الحرب العظيمة، التي عرفها بنفسه حتى التفاصيل الدقيقة، وحتى الجزئيات. وفيما بعد، وعندما صورنا فيلم "السلم القادم"، لامتنا يكاترينا الكسيينفنا فورتسيفا، التي كانت آنذاك وزيرة للثقافة في أنه توجد في فيلمنا معاطف موحلة، ومحروقة، ومشبعة بالملح. "حسناً، أين، أين رأيتم تلك المعاطف؟" – تحدثت إلينا. أتذكر كيف ابيضت على وجه ألوف ندبة دقيقة، مشابهة لحدوة، أثر شظية، وقال بصوت منخفض: "يكاترينا الكسييفنا، لقد رأيتم معطفاً من الضريح، أما أنا ففي هذا الفكيك قد تدفأت أربع سنوات كاملة".

لقد كان ألوف إنساناً ناعماً، ولطيفاً. كان يمكن الاتفاق معه، وكان يمكن حتى أن يتراجع، لكن كانت توجد هناك حالة، حيث لم يكن يستطيع أن يتنازل حتى ولو قليلاً، لأن الحديث كان يجري عن الحقيقة، وزد على ذلك ليس عن حقيقة عابرة وزائلة، وإنما عن منطلق مبدئي تجاه أسئلة، منها على سبيل

المثال كيف يجب على الفن أن يظهر الحرب، وليس الحرب فقط، وإنما كل ما يتعلق بذلك.

لقد رأيت ألوف لأول مرة في فكيك. كان يسير في الممر الطويل – رقيقاً، أسمراً، أجعد الشعر، ويشبه بوشكين الشاب، ولكنه في قميص جندي.

وبصورة عامة فقد كانت فكيك في تلك الأعوام مليئة بالحربيين، الذي عادوا للتو من الجيش: ألوف، وباسوف، وأوزيروف، وتشوخراي، وفيشينسكي، وبوندارتشوك، ودانيلوف، وسيغيل، وروستوتسكي، وفياتيش، وأوردينسكي، و فيغوروفسكي، وإيفانوف، والكثير الكثير غيرهم، كان هناك مدنيون أيضاً، كما كانوا يسمونهم آنذاك بتساهل، قد أنهوا المدرسة للتو أيضاً مثل: خوتسييف، وباراجانوف، وميرونير، وفورونين، وآرونوف، وريازانوف، وفايزيف، وكذلك شفيتسار، وكوليجانوف، وفينغيروف، وسامسونوف.

لقد ولدنا جميعاً في مرحلة السينما الصامتة. عندما كانت تصور آنذاك في السينما السوفييتية عدة أفلام فقط. كان الجميع يعترف بضرورة وجود دم، منعش جديد في السينما الوطنية،لكن كيف يمكن حل مشكلة الجدد – لم يكن يعرف أحد، كانت هناك نقاشات ومجادلات كثيرة حول ذلك. ولقد أجاب سيرغي ايزنشتاين عن السؤال الذي طرح حول عدد السنين التي يحتاجها الجديد لتعلم الإخراج السينمائي: ٣٠٠ عام.

أما الكسندر دفجينكو فقد ألَّف قصة شعبية جداً في ذلك الزمن حول ثلاثة علماء، كانوا يعملون على مسألة تربية ثلاثة كراكي.

أحدهم وضع إحدى الكراكي في حوض أسماك صغير. لكنها نفقت، فخرج باستنتاج: ستنفق الكراكي في الأسر مائة في المائة. عالم آخر وضع اثنتين من الكراكي في حوض أسماك نفقت إحداها، وعاشت الثانية. فخرج بالاستنتاج التالي: ٥٠ بالمائة من الكراكي ستبقى حية. العالم الثالث وضع في

حوض كبير أكثر من عشرين، وبقيت جميعها حية. فخرج بالاستنتاج التالي: ستعيش كلها في الأسر. بيد أنه لأجل إعطاء إخراجات مستقلة للمخرجين الجدد، كان يجب زيادة عدد الأفلام المنتجة. إن مسألة الكمية أصبحت رئيسية تقريباً.

أتذكر، أن وزير السينما آنذاك ي. بولشاكوف قال بطريقة وهو يخطب في اجتماع: إن سينمانا السوفييتية ستنتج في العام التالي ١٠٠ فيلم، –وصمت وأضاف وهو مذعور: –والمرحلتين جيدتين". هكذا كان تأثير مرحلة "الإنتاج القليل للأفلام" عظيماً.

إن معلمنا إيغور اندرييفيتش سافتشينكو قد صاغ مسألته وبرنامجنا في الدرس الأول على الشكل التالي: "أنا لا أريد أن أصنع منكم سافتشينكو، كل واحد منكم يجب أن يصبح مخرجاً على طريقته". لقد كان يعتبر، أن تعليم الإخراج يجب أن يتم، كما يعلمون السباحة في القرى: يرمون في الماء. وقد أخذ صفنا كله إلى التدريب عنده، على فيلم "الضربة الثالثة".

جرى التصوير في سيفاش والحاجز التركي– في أمكنة القتال غير البعيدة. عشنا في مدينة ارميانسك، وتم تقسيمنا إلى مجموعات صغيرة من ٢–٣ أشخاص. لقد نزلت في منزل لبني صغير، كان يتألف من غرفة واحدة نصف مظلمة. كانت هناك في وسط الغرفة منشأة غريبة، تذكر بجهاز للتعذيب من القرون الوسطى، –سرير حديدي ضيق، ألقي فوقه لوح كبير من الخشب المعاكس، مثبت بمسننات خشبية. وبالرغم من المنظر المخيف، فإن هذه المنشأة غير الثابتة، لم تكن إلا السرير، الذي كان ينام عليه قاطنو المنزل: أوزيروف، وخوتسيف، وأنا، كنا نستطيع الإقامة في الليل من خلال نظام معد بصرامة فقط – كان يزن أوزيروف (٩٨كغ) في البداية، مشكلاً مركز الثقل، وبعد ذلك كان خوتسيف (٤٣ كغ) وأنا (٥٧) نستقر إلى جانبه. وهكذا ظهر توازن غير ثابت. فإذا قام أي واحد منا بحركة غير حذرة أو

حادة، كانت المنشأة كلها تنهار على الأرض، بقانونية ما سرية خلافاً لقانون الجاذبية العام، وكان يطير أولاً إلى الأسفل خوتسييف وفوقه أنا وفوقي أوزيروف. عندما كان أحدنا ليلاً يرغب في قضاء حاجة ما، كان يضطر إلى إيقاظ الجميع. وكنا جميعاً نراقب معاً، النظام الدقيق، وكنا نغادر فراشنا، ونحن نشتم المذنب في هذا الإقلاق.

إن المنطقة، التي كنا نصور فيها كانت قليلة السكان، وغير معمورة، وقد اصطدمنا بآثار الحرب- كانت الأرض مليئة بالشظايا والأغلفة الفارغة للقذائف، وأسلحة قد علاها الصدأ، كانت تتناثر في أمكنة مختلفة. وكانت تضبط ألغام تفجرها من البعيد أبقار مجاورة. بيد أنه، وعلى الرغم من الخطر، فإننا كنا نخاطر في كل مكان، ونحن نبحث عن تعزيزات تركية نصف مدمرة. ومخابئ، وملاجئ، وخنادق...

اقترب باراجانوف في أحد المرات من ألوف، وبعد أن أنزل كيسه إلى الأرض، الذي كان يصلصل فيه شيء ما من وقت لآخر، قال:

- ألوف، لقد وجدت هدية لك.

- لقد تيقظنا، ونحن نعرف القدرة النادرة لباراجانوف في إيجاد أشياء فريدة، منتظرين شيئاًما استثنائياً. إلا أنه لم يظهر إلا خرقة مثقوبة لقبعة ألمانية، قبعة عادية، تناثرت حولها الأغلبية العظمى. أصبنا جميعاً بالإحباط. لكننا كما العادة لم نعط باراجانوف حق قدره. عندما قلب القبعة بحركة مشعوذ (ساحر)، رأينا مشهداً غير عادي! السطح الداخلي للقبعة كانت مزخرفة بوجوه القديسين، مثل قبعة كنسية... وضع ألوف القبعة على رأسه بصورة طبيعية، وأدخل اصبعه في الفتحة الممزقة من شظية ولامس جبينه.

- هنا تمت الإصابة -قال ذلك ألوف.

كنا نعمل جميعاً وبصورة مطلقة في ساحة التصوير: كنا ننفذ واجبات مساعدي المخرج، ونمثل مشاهد، وأدواراً صغيرة، وكنا نشارك في

الكومبارس، ونعمل كأشخاص مشرفين على المعدات التمثيلية، وعلى طواقم الملابس، والعمال إلخ.

لكن، ما هو رئيسي، أنه كان يعلمنا على الاستقلالية الإبداعية. كانوا يقدمون لنا من ٥٠-٦٠ متراً من الشرائط، ومصوراً وموضوعاً صغيراً لمشهد، كان يجب علينا أن نؤلفه ونخرجه هنا، في المكان. بعض هذه المشاهد (منمنمات).

تمتد لعدة ثوان فقط. كان سافتشينكو يدخلها في فيلمه. وكان هذا الأمر بالنسبة لنا هو أكبر شرف يمكن أن نحصل عليه.

لقد أصاب ألوف المرض فجأة في معمعان التصوير. أرسلوه إلى موسكو ووضعوه في المستشفى. لم يكن أحد منا، وحتى هو نفسه، يظن آنذاك، أن آثار الرض الذي أصابه في الحرب قد أخذت تعلن عن نفسها، والتي كانت تجثم عميقاً فيه واستحالت في نهاية المطاف إلى كارثة.

سرعان ما تعافى ألوف كاملاً من المرض ونسيه لا أكثر ولا أقل. إن إيغور سافتشينكو المخلص لنفسه، أخذ صفنا كله إلى فيلمه الجديد أيضاً- "تاراس شيفتشينكو". إن إحدى مشاهد هذا الفيلم- إعدام الجندي المنفي سكوبيليف بواسطة القضبان التي كانوا يضربونه بها - قد تم تصويرها في ضواحي كييف. لقد كان قد تم هناك إيجاد قطعة أرض رملية ومستوية وواسعة إلى حد ما، كانت تذكر بصحراء، بني فيها ديكور طابية نوفوبيتروفسك. وسرعان ما بدأت المجموعة في التصوير. لقد قرر سافتشينكو في هذه المرة أن يعطينا مهمة إخراجية أكثر تعقيداً- أن نقوم بإعداد المشهد الكبير لـــ "إعدام سكوبيليف. كان ذلك خطأه المميت، لكنه فهمه متأخراً جداً. لقد انهكنا ببساطة إيغور اندرييفيتش التعيس بأفكارنا ومقترحاتنا التي لا تنتهي-المفاجئة، والسخيفة أحياناً، وأحياناً التي تنفي بعضها البعض. إنه لم يكن يقوى على الدفاع عن سيل "الأفكار" التي لا تنتهي، لذلك لجأ إلى

الاحتيال، مقرراً تحميلنا كل الجهد بالعمل "الأسود" كي يبرد ولو قليلاً حميتنا الإبداعية. ومن جملة المهام التنظيمية التي كلفنا بها كانت مهمة الإجابة عن أهبة وسلامة أدوات التمثيل. أتذكر، أنه كلف ألوف العناية بالعصي المخصصة لجلد الجنود، وفايزييف- بالأغراس، وخوتسييف، بالمسدسات وباراجانوف- بالضريح، وميرونير- بالإيقونات... الخ. وفي إحدى المرات هبت عاصفة حقيقية أثناء التصوير. ورفعت الريح سحب الرمال، كانت تضرب في الوجه والعيون- وانطلق الجميع للاختباء في مكان ما.

لقد اعتصمت كل مجموعة التصوير تقريباً في ديكور الكنيسة الصغير، و المهتز من الريح. ثارت العاصفة لعشرين دقيقة ثم وخلال لحظات هدأت. وأخذ الغبار والرمل يترسبان على الأرض ببطء، وظهرت الأشباح المشعثة للعاملين في المجموعة التصويرية وهم بحالة ثمالة. وظهر إيغور سافتشينكو، وهو ينفض الغبار عنه، ويبصق مع عصاه التي لا تتغير، وقال منوهاً:

- إلى التصوير! بسرعة! من هو المسؤول عن النعش؟.
- قال ألوف – باراجانوف.
- فليأت إلى هنا.
- ياباراجانوف! بسرعة إلى سافتشينكو!
- بسرعة، بسرعة! أين باراجانوف؟

لكن باراجانوف لم يكن موجوداً في أي مكان، كأنه سقط في جوف الأرض. كان يمتد حولنا حتى الأفق سهل رملي مستو. كان التواليت المصنوع من الخشب المعاكس قد انجرف من جانب الريح، واختفى.

- إن باراجانوف غير موجود، لقد فُقد، -قال المساعد ذلك بوجل.
- حسناً، -نطق سافتشينكو ذلك بعبوس. -ألوف ونعوموف، اسحبا التابوت إلى هنا.

- وهكذا سمعت لأول مرة اسمينا قد نُطقا معاً. آنذاك لم يكن أحد، وبالطبع نحن أنفسنا، يستطيع أن يقدر، أن اسمينا سيكونان محكومين بأن يقفا جنباً إلى جنب خلال أعوام طويلة.

اقتربنا من النعش وأخذنا برفعه، ولكنه بدا ثقيلاً بصورة مفاجئة. زحزح ألوف غطاءه الأعلى ووجد هناك باراجانوف. كان يستلقي على جانبه، وقد سمح لنفسه أن يغط في أحلامه. ربما، اختبأ في النعش، عندما بدأت العاصفة وغفا هناك تحت عواء الريح.

كان سافتشينكو إنساناً غضوباً جداً، وانتظرنا جميعنا مشادة. كان باراجانوف يستحق دون شك الإدانة، وكنا نعي ذلك بصورة ممتازة، فالصفير وتقشير البذور والنوم أثناء التصوير ،كان كل ذلك يعتبر جريمة ثقيلة. لقد انعقد لسان مساعد المخرج (البحار السابق) يان أوكرييت ببساطة بسبب الاستياء. سحب من جيبة سترته مدقاً ومسامير ونظر إلى سافتشينكو بصورة استفهامية.

- ربما، يجب نسيانه هناك؟ - وسد السطح.

- انتظر، ماذا يفعل هناك؟

- إنه ينام- قال أوكرييت بصورة فظة.

- آه، ينام. لماذا أنتم تضجون حوله؟ إنكم تمنعونه من النوم.

أعلنوا استراحة، ولينم سيرغي بوسيفوفيتس قليلاً. استريحوا. -تنهد سافتشينكو، ونظر إلينا عبر حاجبيه الأشقرين الأشعثين: ألوف وناعوموف، أخرجاه من النعش!

كانت تلك المهمة الإبداعية الأولى التي حققناها أنا وألوف سوية.

لقد كانوا يسألوننا غالباً، ما الذي وحدنا، ما الذي أجبرنا على العمل سوية هذا المقدار من السنين. كنا نرد عادة بهزل، لكل كل واحد منا كان يعلم

– إنها الصداقة. لقد ظهرت بصورة حادة خصوصاً، عندما توفي معلمنا ايغور سافتشينكو. توفي شاباً تماماً. كان عمره آنذاك أربعة وأربعين عاماً. توفي، دون أن ينجح في تحقيق نصف طموحاته.

إن ستالين، وبعد أن شاهد فيلم "تاراس شيفتشينكو" أبدى عشرين ملاحظة، كان من الضروري تنفيذها. لم يخاطر وزير السينما بولشاكوف بأن يقول لستالين، إن المخرج توفي. لم يساعده لسانه على قول ذلك ببساطة. برز وضع متوتر. وها هي القيادة آنذاك وبنصيحة روم وبيريف تكلف تلامذة سافتشينكو لإنجاز العمل على هذا الفيلم.

أتذكر، كيف، ونحن تلاميذ لا نزال، قد دعينا لأول مرة إلى مكتب وزير السينما بولشاكوف. لقد كنت مع ألوف في هذه الغرفة فيما بعد مئات المرات. كانوا يغيرون صاحبها كثيراً من المرات، وأثاثها، والصور على الجدران. حتى طاولة الوزير كانت تتنقل في مختلف أطرافها. لكن الزيارة الأولى تبقى في ذاكرتي إلى الأبد في كل التفاصيل والجزئيات.

كان بولشاكوف يجلس خلف الطاولة ويتطلع إلينا بانتباه –كان يرانا لأول مرة. لقد أثار انتباهي وبصورة مباشرة كأس طويل داكن، كان يستقيم فيه عدد من الأقلام. كان هذا الكأس شهيراً جداً –لقد سرت إشاعات، أن هذا الكأس هو نفسه، الذي "سرق" منه إيزنشتاين في وقته الأقلام من عند الوزير. عندها أقدم ذلك الوزير على توبيخ سيرغي ايزنشتاين، لأنه سحب قلماً من الكأس، وتظاهر بأنه يسجل شيئاً ما، وبعد ذلك وبصورة غير ملحوظة خبأه في جيبه. وهكذا تراكمت عنده مجموعة كاملة من الأقلام الوزارية.

عندما بدأ بولشاكوف يتكلم، مد ألوف ببطء، يده إلى الكأس وسحب من هناك قلماً. "ضع القلم. لا يجب أن تسجل شيئاً،تذكر!" –قال بولشاكوف ذلك بحدة، ونظر ألوف بارتباك إلي. وبعد ذلك لم نستطع أنا وهو خلال أعوام طوال أن نحل اللغز: لم يرغب بولشاكوف أن نسجل ملاحظات ستالين على

ورقة، وأن تبقى في ذاكرتنا فقط، أم أنه كان متكدراً من "سرقة" أيزنشتاين، الذي لم يستطع أن يلقطه أبداً، فخسر ألوف الآن عنده.

لقد أوصل لنا بهذا الشكل أو ذاك ملاحظات ستالين حرفياً. كانت لديه ذاكرة مثالية بصورة عامة، وفي هذا المجال فإنه تذكر كل شيء، حتى علامات الترقيم، والنبرة. وها هي إحدى الملاحظات من عشرين نقطة. لكن في البداية لا بد لبعض الكلمات التي تفسر هذه الملاحظات بعض الشيء: في فيلم "تاراس شفيتشينكو" أُظهر تشيرنيشيفسكي وهو شاب، دون لحية وشاربين. أما شيفتشينكو نفسه –فقد كان مسناً وأصلعاً، الأمر الذي يطابق الحقيقة في الواقع. وها هي كلمات ستالين، التي قالها بعد مشاهدة الفيلم: "لا تضطهدوا لأجل حقيقة صغيرة، اضطهدوا لأجل حقيقة تاريخية كبيرة. ليس من الجيد، عندما يعظ شاب شاعراً عجوزا، وأصلعاً، اختبر في المنفى. ساووا بينهما في العمر، صوروا تشيرنيشيفسكي بشاربين وبلحية، وليكن ليست كما كان في الواقع في ذلك الوقت، ولكن كما بقي في ذاكرة الشعب. إن المسألة في نهاية المطاف ليس في الشاربين، ولا في الصلعة، وإنما في ترابط الديمقراطية الروسية والأوكرانية".

إن هذه الملاحظات قد خرجت بالنسبة لنا بعيداً خارج حدود تدقيق الفيلم. إنها كانت تمس المطلق المبدئي تجاه الإبداع الفني بصورة عامة. إن مسألة ما هي الحقيقة، قد نهضت أمامنا كمسألة رئيسية للإبداع الفني. هل يمكن لهذه الحقيقة أن تكون مثل جورب طويل يمكن شده على أي قدم، وتكييفه تجاه أي عوز، واستخدامه كلص يستعمل مفتاحاً؟ أم أن ذلك مستحيل. هل ذلك أمر أخلاقي أم لا أخلاقي؟ ومن جانب آخر، فإن الواقعة ليست هي الحقيقة. "إذا صور رسام كلباً، كما هو في الحياة بدقة، فإنه سيكون هناك كلبان، ولكن الفن لن يكون"، –هكذا قال غوته.

لقد قضينا جميعاً طوال الليل في النقاش والتفكير. لم نستطع أن نقبل بالروح "الحقيقة التاريخيةالكبرى" التي تسمح (أو حتى تطلب) تشويه الأحداث، والأوضاع، والشخصيات لمصالح "الهدف السامي". لكننا رفضنا كذلك واقعية السطح –"القشرة الخارجية للواقعية"، التي لأجلها وجدت الحقيقة السامية– إنها حقيقة الغطاء الجلدي. لقد ابتكرنا لأجل أنفسنا آنذاك وبالذات مصطلح "الحقيقة الثالثة". كان هذا المصطلح بالطبع عملياً، ونافعاً فقط بالنسبة لأولوف، وأنا، وشعرنا نحن الاثنين فقط بذلك المحتوى الذي وضعناه فيه. لقد سرنا إلى الجناح منهكين من النقاشات الليلية، ومشعثين، ودون أن ننام نوماً كاملاً، لتنفيذ ملاحظات ستالين حول فيلم "تاراس شيفتشينكو".

كنا نظهر في كل صباح في قاعة غير كبيرة واقعة في الطابق الثاني في زقاق غنيزدينكوف ونعرض المادة على بولشاكوف. لقد سار كل شيء على ما يرام في البداية –حازت القطع المصورة من قبلنا على رضاه. كان يشاهد المادة عادة مرتين على التوالي. كان يجلس دائماً في الصف الأخير، وعندما كان النور يشتعل، كان يتكلم شيئاً ما يعبر عن الرضى، وهو يصافحنا "سيمفونية دون قيادة، سيمفونية دون قيادة" وكان يغادر وهو يبتسم. وقد استمر ذلك طويلاً إلى حد ما، وقد اعتدنا على هذا الطقس. ولكن ها هو في إحدى المرات يأمر بعرض المادة للمرة الثالثة، وبعد ذلك نهض، دون أن ينتظر نهاية المشاهدة، وغادر في العتمة، وهو يصر في حذائيه (لم نشاهد أبداً فيما بعد أنا وألوف مثل صرير ذانيك الحذائين).

ولقد خرج وراءه أيضاً ظلان أو ثلاثة كانا يجلسان معه للمشاهدة، وعندما أُشعل النور، ظهرنا وحدنا في الصالة. لقد دُعي على عجلة كل من روم وبيريف، وأخبرهما بولشاكوف عن قراره: إعفاءنا من العمل. وبعد ذلك سأل، وهو يتوجه إلينا، دون أن ينظر ناحيتنا: "هل تعلمان بماذا تتميز السينما عن المسرح؟" –وأجاب فوراً: بـــ"الديناميكية".لقد رأيتم – تابع هو – كيف

يصور الرفيق تشياوريلي الرفيق ستالين؟ إن الرفيق ستالين يتحرك طوال الوقت... أما عندكم فيقف تشيرنيشيفسكي خلف المنضدة كعمود ولا يتحرك إلى أي مكان".

ربما، كان ذلك أول نموذج في حياتنا للتحليل الإنتقادي العميق لعملنا في السينما وفي النتيجة خلال حياتنا الطويلة، لم نلتق بذلك ولكننا ارتبكنا، آنذاك ببساطة، لم نستطع أن نصدق، أن ذلك قد قيل بصورة جدية. لكنه لم يكن ينكت.

وها أنا هنا، اقترب من ما توقفت عليه بصورة تفصيلية. عندما أخبر بولشاكوف، أننا قد عزلنا عن العمل، سادت لحظة صمت طويلة و معذبة.إن روم ، الذي كان يجلس بصورة جانبية، نهض فجأة وقال بصوت خافت: إنني خجول، يا إيفان غريغوريفيتش، لكن وبصدق، إن هذا المشهد قد صورته أنا. أما ما تبقى –فهم، أما هذا –فأنا".

من الصعب الآن، حتى بالنسبة لمن يتصور الوضع من بعيد، أية مسؤولية كانت تقع، على من كان يجب عليه أن ينفذ هذه الملاحظات وقام بذلك في غير اكتراث أو بصورة سيئة.

لا أستطيع أن أقول بتأكيد، هل صدَّق بولشاكوف ذلك أم لا. إنه، ومن المفاجأة لم يستطع أن يقول شيئاً، لكن عينيه رنت بحيرة فقط. إن روم لم يصور أية لقطة بالطبع، حتى إنه لم يكن في ساحة التصوير أبداً، لقد غطانا فقط، وقد فهم، ماذا كان يعني ذلك الإنعطاف في الحدث بالنسبة للمخرجين الشباب. ببساطة، لقد أنقذنا. بعد ثلاثة أيام تابعنا العمل. كان التوتر كبيراً.

وخاصة أن الأصدقاء ورفاق الدراسة قد ساعدوه دون نهاية. ففي البداية، تفنن في فكاهة بسيطة: صباحاً أم ليلاً كان جرس التلفون يرن: "ألو، تدعوكما السكرتاريا، سيتكلم معكما..." توقف طويل –وأخيراً كانت السماعة تعلق. إن هذه النكات قد أدت إلى السأم، بحيث أنه في إحدى المرات، صباحاً،

حين دوى ذلك الجرس، قلت، وأنا بين النوم واليقظة، وبغضب ووثوق، أن تلك ما هي إلا مكائد من قبل خوتسييف أو باراجانوف:"أتعلم أيها النكّات، فلتذهب إلى...". وبعد أن سميت عنواناً بعيداً، علّقت السماعة. بعد دقيقة – الجرس ثانية، وصوت بولشاكوف يتحدث دون ثقة: "فلاديمير نعوموف، ربما لدينا هنا سوء فهم ما..." إنني، بالطبع، همهمت شيئاً ما بصورة غير جلية حول التلفون الذي يعمل بصورة سيئة، لكنه قاطعني وطلب إلي، أن آخذ ألوف، وأن نأتي إليه فوراً.

استقبلنا في غرفة استقباله، وصافحنا. لقد تمت الموافقة على الفيلم. وبعد عدة أيام في عمق الليل، الساعة الثالثة – الرابعة، دعانا إلى مكتبه. أخبرنا بولشاكوف، أننا سنتوجه إلى استوديو كييف السينمائي للأفلام الفنية مع الحق بالعمل المستقل. إن الحصول على الحق في الإخراج في مرحلة الأفلام القليلة– كان ذلك نجاحاً خارقاً.

سرعان ما وصلنا إلى كييف، وضعنا أمتعتنا في مستودع حفظ الأمانات وتوجهنا إلى الاستوديو. لم يكن هناك مكان نسكن فيه، لكن سرعان ما اهتم بمسألة سكننا مدير الاستوديو نفسه الكسندر فالينتينوفيتش غورسكي.

دعونا إلى مكتب المدير. كان المكتب عبارة عن غرفة طويلة ضيقة مع نوافذ في الجانب الأيمن منها وبجدران، مغطاة بقماش أزرق فاتح.

حقاً؟ – سأل الكسندر فالينتينوفيتش مستنكراً، –السكن، بالطبع لا يوجد؟.

– قال ألوف، – غير موجود.

انحنى غورسكي، وضغط على زر ما، وبدأ ينخر، ويصفّر شيئاً ما (وفي ذلك الوقت ظهر للتو السكرتير).

أوبو دينسكي –قال مدير الاستوديو بصورة غير مستعجلة.

سمعاً، يا الكسندر فالينتينوفيتش، دوّى صوت سريع محترم، مصاحب بقعقعة وشحنة كهربائية.

- اوبودينسكي من يعيش عندنا هناك فوق المطعم؟

- كاتب السيناريو كوشينرينكو، يا الكسندر فالينتينوفيتش.

- هل سلم السيناريو؟

- كلا، يا الكسندر فالينتينوفيتش.

- هكذا، إصغ، يا اوبودينسكي، اطرده من الشقة إلى الشيطان، وهذا ما اسمه... ألوف. – فليسكن عوضاً عنه...

ضغط الزر وأدار طرفه إلي.

- يا إلهي، أنتم اثنان، قال وهو مندهش. –أين يجب وضع الثاني؟ لا بأس... ستعيشان معاً. آمل أن لا يكون متزوجاً!

- وهكذا، سكنا أنا وألوف فوق المطعم في الشقة المفروشة من مكتب هتلر (من فيلم "الضربة الثالثة"). إن المدخل إلى الشقة كان من مساحة الاستوديو، ولذلك كنا في كل مرة نطلب بطاقة دخول لضيوفنا. كان ذلك غير مناسب لنا، وسرعان ما علمنا معارفنا الصعود إلينا عبر سلم الحريق من خلال النافذة. هذا النقص غير الكبير كان يمكن تجاوزه، وخاصة أن الشقة كانت تملك كذلك بعض الأفضليات أيضاً: كنا نستطيع في أية دقيقة أن نصيب شيئاً من الطعام من الرائحة التي تأتي إلينا من المطعم.

لقد كنا بصورة عامة آنذاك معدمين وبحالة جوع أبدية. كان عندنا أعوام تفريغ. "حمية طعام على التفاح"، كما كان يتكلم ألوف. كنا نقوم بغزوات جائعة على حديقة دفجينكو الشهير. لقد فتح لنا عيوننا على المصدر المجاني والصحي للغداء ايغور سافتشينكو إذا تكلمنا الصدق.

وبالإضافة لذلك كنا نجمع ضريبة عينية من مدخل بناية منزلنا. على ساحة مدرجة واحدة كان معنا بوريس بارنيت ومارك دونسكوي مع زوجته ايرينا بوريسوفنا والأرنب البدين والأخرق بكنية حاييم.

كنا في الصباحات نتطلع عادة إلى بارنيت الذي كان يدعونا إلى الشاي.

الشاي–كان عشقه: كان يعده بنكران ذات، محققاً فيه طعماً غير عادي، ولوناً، ورائحة، عبر إضافته بعض الأعشاب المعروفة بالنسبة إليه فقط، والتي كان يحصل عليها بصورة خفية، ولكن كما يقولون، بالشاي وحده لن تشبع، وكنا ننتقل إلى الشقة المقابلة، إلى شقة عائلة دونسكوي. وكان يجري عادة بيننا وبين دونسكوي ذلك الحوار:

دونسكوي (بحذر): أيها الولدان، هل تريدان الإفطار؟.

ألوف (بصورة متواضعة، وكاذبة). لقد أفطرنا.

دونسكوي (بفرح). عندئذ "هل يمكن أن أدعوكما لشيء ما"؟

ألوف (بعزة). نحن على الريق لا ندخن.

دونسكوي (بزفرة). الأمر واضح. (يصيح) ايرا، اذبحي لهما لأجل الفطور حاييم. (يضحك).

حاييم، الذي يجلس مقابلنا على مقعد مريح، ينظر إلى دونسكوي بعينين حمراوين حزينتين لسكير، ويتنهد.

... –يهدئه دونسكوي ويصيح من جديد. –ايرا إقلي لهما بيضاً من بيضة واحدة.

تظهر بعد بعض الوقت مقلاة كبيرة.. وأنا وألوف نتوجه برصانة إلى المائدة ساعين، أن لانُظهر أي استعجال. وبعد الإفطار، يشعل ألوف سيجارة بغبطة ويلاحظ متفلسفاً.

من المؤسف، أن حاييم لا يحمل بيضاً، فقليه يمكن مرة واحدة فقط. كان دونسكوي في ذلك الوقت يعمل على سيناريو فيلمه الجديد "الأم" (تجسيد رواية م.غوركي على الشاشة). لقد كتبه بخط يده. كان العمل يقترب من النهاية. وكانت المخطوطة المنتفخة تستلقي عادة على الطاولة، المضغوطة من حمالة كؤوس فضية عالية. وفي إحدى المرات، عندما وصل دونسكوي إلى المنزل، اكتشف، أن الطاولة غير موجودة، وأن حمالة الأقداح قد سقطت على الأرض. ولقد رأى، بعد أن تطلع حواليه ، حاييم، الذي كان يجلس بتواضع فوق الكرسي، قد التهم المخطوطة، إنه في الحقيقة قد التهمها كاملاً، وهو الآن قد أنهى مضغ بقاياها بتلذذ. أظلمت الدنيا في عيني دونسكوي-لقد هلكت، واختفت دون أثر في مرعى الأرنب المثلث ثمرة عمل لأشهر طويلة. كان دونسكوي شخصاً سريع الغضب جداً، لكن العنف في هذه المرة قد تاخم الجنون. لقد خطف المكواة في البداية، وبعد ذلك البلطة، وبعد ذلك البندقية. وبعد ذلك هدأ فجأة، وراق، ومسح الدموع القسرية المنهمرة من عينيه، وأصبح وجهه حجرياً وحازماً.

-كفى، -قال بصوت تراجيدي، -يجب قليه. لا سيما أن عيد ميلادي قريباً.

- كلا، -قالت ايرينا بوريسوفنا بجفاء.

لكن دونسكوي لم يكن ينكت هذه المرة، لقد كان حازماً.

-إما أنا إو حاييم، -تلفظ بصوت جليدي- اختاري!

- بالطبع، حاييم، -أجابت ايرينا بوريسوفنا بهدوء.

كانت الأشهر الأولى التي قضيناها في الاستوديو مليئة بالخطط غير العادية والثقة المطلقة في النجاح.

بيد أننا فرحنا قبل الأوان. فما أن بدأنا بتحضير فيلمنا الأول، حتى أوقفوه هنا. وحصل الشئ نفسه مع الثاني. كان يتدلى فوقنا القضاء والقدر.

لقد أعطونا في الاستوديو لقباً هزلياً- "أساتذة المرحلة التحضيرية". ولقد أوقفوا فيلمنا الثالث "سباكو الفولاذ" قبل بدء التصوير ،كان قد بُذل الكثير من العمل التحضيري على كل فيلم من هذه الأفلام التي أوقفت. فعلى سبيل المثال كنا قد اخترنا الممثلين في "سباكي الفولاذ"، واخترنا الطبيعة، وزرنا مصنعاً للحديد وأمضينا نصف شهر في ورشة حامية، ونحن ندرس المادة.

إننا وبعد أن وقف الفيلم بقينا وبحكم قانون العطالة ندرسه ونناقشه، كأنما كان علينا أن نصوره. ولو أن أحداً ما شاهدنا من الجانب، لاعتبرنا مجنونين. إن توتر الأهواء بصدد الفيلم غير المنفذ قد وصل إلى حد الغيظ. أتذكر، في إحدى المرات برز نزاع (في موضوع هام بصورة حيوية، مرتبط سواء "بحشوة" الصندوق الفولاذي الذي يأخذها إلى الصهر، أو بـــ "الصندوق الفولاذي").

تحول إلى التحام. لقد قومنا منطلق الإخراج أنا وألوف بصورة مختلفة -كان كل واحد منا يعتبر، أنه انتصر. إن هذا التناقض غير قابل للحسم قد حملناه معنا طوال الحياة. إنني أستطيع وذلك لصالح تقويمي للحالة، أن استشهد بذلك الحوار- البرهان: أنا، إنك لا تنفي، أنك عندما قلت هذه الحماقة حول "الصندوق" كنا نقف عند النافذة في الغرفة الكبيرة؟.

ألوف. لا، لا أنفي، كنا نقف عند النافذة، لكن من قال حماقة هو أنت، وليس حول "الصندوق"، وإنما حول "الحشوة".

أنا. أنت، لا تنفي، أن العراك بدأ بالذات في هذا المكان؟.

ألوف. لا أنفي.

أنا. آمل، إنك لا تنفي، أنك كنت في نهاية العراك، في المطبخ، المغلق من الداخل بمكنسة أرض؟.

ألوف. لا أنفي.

أنا. آمل، إنك لا تنفي، أنني تكسرت في باب المطبخ، وأنت لم تنوم المكنسة في يد الباب فقط، ولكن أيضاً أغلقته بالدرباس؟!

ألوف. لا أنفي!

أنا (بسخرية). وأنت تتابع التأكيد، أنك انتصرت في هذا العراك؟

ألوف (بثقة). دون شك!

أنا (متهيجاً). لكن هذه سخافة واضحة!!!

ألوف. (بهدوء). ليست سخافة. لقد انتصرت في هذا بمحبتي للسلم!

على الرغم من البلاوي، فإننا لم نكن نكتئب. لقد باشرنا بعد قليل من الزمن فيلماً جديداً حسب رواية ف.بليايف "القلعة القديمة".

أخيراً "بدأ" أساتذة المرحلة التحضيرية مرحلة التصوير لأول مرة.

إن أول فيلم لنا، "الفتوة القلقة"، –مثل أتاوة الحب لمعلمنا. إنه فيلم رومانتيكي، وساطع، ومشاكس. إن كل دقيقة عمل عليه كانت مكرسة للإحساس بالسعادة والفرح. كأننا كنا نطبش في الماء.

لكن الحبل سرعان ما انقطع. فيلمنا التالي، "بافل كورتشاغين"، كان نتيجة لتأملات طويلة ونضال يائس...

لقد قال لنا سافيتشيكو في وقت ما، ولتلامذته: "... اسعوا أن لا تقلدوا أحداً أبداً، ولا بأي شيء، رغم أن ذلك غير ممكن...".

أجل، إننا لم نكن نرغب في تقليد أحد، لكن في ذلك لا يستطيع الفنان أن يوجد دون تقاليد، مثل الشجرة، التي لا تستطيع النمو على الإسفلت.

كنا نفتش في النقاشات، وبصورة معذبة، عما بدا لنا حقيقة. لم نكن نؤمن بأي شيء، ولم نستغرق أبداً بالفرح أمام الأسماء. كان هناك بالنسبة لنا القليل من الذي نقوله:ايز نشتاين ،ودفجينكو او بودوفكين • كان يجب التدقيق: من ؟ إيزنشتاين "المدرعة باتيومكين"،– أجل، ايزنشتاين "الكسندر نيفسكي

كلا. دوفجينكو "الأرض" و"الترسانة"- أجل، دوفجينكو "ميتشورين"- كلا، بودوفكين "الأم"- أجل، بودوفكين "سوفوروف" -كلا. لم يؤثر فينا أبداً سحر الأسماء، أما الأفلام التي كانت تحتل في ذلك الوقت المكان الأول، مثل "القسم"، و"سقوط برلين"، و"قوزاق الكوبان" فقد كانت بالنسبة لنا غير مقبولة ببساطة.

إن السينما السوفييتية التاريخية العظيمة قد تحولت أمام أعيننا إلى أوبرا، والحديثة-إلى أوبيريت. إن كل ما تم تصويره آنذاك تقريباً، كان مغطى بطلاء باهر. لم نكن نقبل بهذا الفن. وكنا نفتش وبنفس الوقت عن الخلاص في عمق، ونضارة، وسطوع، وصدق أعوام العشرينيات والثلاثينيات. كنا نتمتع باكتشافات السينما الصامتة، ومجازيتها، واستعاريتها، وفلسفتها، و"بلاغة" بكمها. كانت تضجرنا السينما "الثرثارة"، والمبهرجة. لكن المسألة لم تكن تكمن بالطبع في السينما، وإنما فينا نحن. لقد وضعنا أمام أنفسنا أهدافاً باطلة، وساذجة، ومليئة بالأوهام-إعادة المعنى الأقرب لتلك المفاهيم والحقائق مثل الإيمان، والألم، والجوع، والشرف، والموت.

لقد بدا لنا، أن كل ذلك كان قد شوه على الشاشة، أو على الأصح، قد بُدل بنماذج طبق الأصل من المعجون. كان كل ذلك وكأنه فقد أهميته الواقعية وتحول إلى هيروغليف شرطي.

لقد حاولنا، ونحن نعمل على "بافل غورتشاغين"، وفي سياق كرهنا للديكورات طبق الأصل أن نوصل مشاهد الشاشة حتى الحقيقة التي لاشك فيها. وفي كل شيء. في مكان الحدث، وفي الموضع، وفي حالة الطقس، وفي الأداء. لقد بنينا سكة حديد بصورة جدية. لم نرحم لا أنفسنا، ولا الآخرين. كانت الناس تهرب من تصويراتنا، مثل الهاربين من الجندية في وقت عندما كانوا يفرون من الجيش.

وفي البرد القارس، وتحت الريح المريع كان الممثلون شبه العراة يعانون من جديد جسدياً تلك البلاوي، التي لم تعانها نماذجهم الأصلية: كانت الأصابع تتجمد، والشفاه لا تتحرك من البرد. إن راحات فاسيلي لانوف-راحات كورتشاغين قد تحولت إلى مسمار قدم دام وبصورة مستمرة. لكن كل ذلك كان تمريناً فقط، لا يملك بحد ذاته بالنسبة لنا قيمة خاصة. لقد كنا نفهم دائماً "واقعية الكلبين". كلا، كان على المادة أن "تنمو"، وأن تمتلئ بالتعبير، وبالسطوع الديني، وأن تتحول إلى نسيج مجازي معقد لـــ "الحقيقة الثالثة". استطعنا عند ذاك فقط إعادة الروح العنيفة الضائعة للعصر المنصرم.

إنني أتذكر ألوف في تلك الأيام، متوتراً، وفرحاً، ومتجمداً كلياً. أتذكر. كيف كنا نرتعش في الأوتوبيس الأزرق الكبير ونصف المتحطم (والذي كنا نسميه "العبيط اللازوردي")، ونفرك بعضنا بعضاً من الخدر، وكذلك أيدينا المصابة من الصقيع، متوقعين تلك الشتيمة، التي تنهال على رؤوسنا، عندما ستشاهد قيادة الاستوديو مادتنا.

لكن، كان لدينا صديق، مخلص، صديق لم يخنّا أبداً، والذي ساعدنا في أكثر الدقائق صعوبة. إنه بوريس بارنيت. أتذكر، كيف كان يخرج في الشتاء إلى شرفته، وهو مغطى بالثلج، وكان يحيينا، عندما كنا نعود من التصوير. كان يخرج عارياً، في سرواله، إنساناً قوياً مع فنجان قهوة صغير في يده الضخمة. ومن هناك، من الأعلى من هذه الشرفة، كان يصيح: "ايه، ألوف وناعوموف لا تنسياني، أنا معك!". كان يلفظ اسمينا مندغمين، كاسم واحد... إن سيل الإتهامات، التي كنا ننتظرها، لم تخفف الانهيار الثلجي على رأسينا. لقد لامونا على القسوة، والتشاؤم، والقضاء المحتوم... أما مارك سيميونوفيتش دونسكوي، الذي كان آنذاك الرئيس الفني للاستوديو، فقد لامنا في عدم معرفة الزمن. "لم يكن ذلك، -كان يصرخ. -لم يكن شيء من ذلك أبداً. كنت أعيش آنذاك. لم تكن هذه الفظاعة وهذه القذارة. حتى إننا كنا نكوي

سراويلنا. كنا ننجح في كويها! كنا نسير في سراويل مكوية، وكنا نضعها تحت الطراحة!". إن المسألة وصلت إلى حد، أنهم أرادوا عملياً إعفاءنا من العمل. وقد ظهرت عند ذاك إلى حد كامل صلابة شخصية ألوف. كان واثقاً بصورة مطلقة ومقتنعاً بما فعلناه. وبصورة عامة، وبعد استشارات فنية غير معدودة ومناقشات أعطونا الإمكانية للتدقيق، وإتمام تصوير المشهد، حيث كان كل شيء يبدو وكأنه "بحالة فرح" و"سطوع" وحيث كان يبدو وكأنه يدوي "لحن متفائل".

كان قد بني في زاوية جناح الاستوديو ديكورُ لأجل هذا الهدف. كنا نؤلف طوال الليل أنا وألوف المشهد، الذي طلبوه منا، وقد راجعنا عدة أوجه، عندما جاءت إلينا أخيراً "فكرة عظيمة". وضعنا كورتشاغين وجاركي على مصطبة قديمة متعفنة، وغطيناهما بمعطف رطب، وفتحنا ثغرة فوق رأسيهما، حيث السقف متداعٍ دونها، والذي رش ألوف بيديه من خلالها وبواسطة قمع الماء الجليدي على الممثلين، واستثمروها في كتف النص، الذي لم يكن في رواية نيقولاي أوستروفسكي. "لكن يوجد سفلة، سيقولون، إنه لم يكن شيء من هذا. لم ننم جنباً إلى جنب، ولم يُطعمونا شيئاً. ليتذكروا، كيف تجمدوا، وجاعوا، وبردوا. ليتذكروا كل شيء، كل شيء، كل شيء، كل شيء!" وبصورة عامة كان ذلك، ربما أكثر المشاهد قذارة، وأكثرها جهامة في فيلمنا. لقد سميناه فيما بعد على سبيل النكتة بـــ "بالمضاد لدونسكوي".

وعلى شرف مارك سيميونوفيتش دونسكوي يجب القول، إنه ضحك كثيراً، عندما رأى هذا المشهد. وعلى الرغم أنه على ما أعتقد، ضحك قليلاً، وبصورة عصبية، لكن ما هو رئيسي، أنه فهم، أن هذا المشهد سيبقى في الفيلم. إن الشيء الوحيد الذي طلب تغييره، - إطلاق كلمة "سفلة" على "الناس". وبعد عدة اهتزازات سرنا لملاقاة ذلك.

لكن دونسكوي كان السنونو الأول فقط. لقد تطورت حول الفيلم مجادلة حادة. إن المتهم الرئيسي كان كما كنا ننتظر مؤلف "قوزاق الكوبان" إيفان

الكساندروفيتش بيريف. إنني أعرفه منذ مدة طويلة، تصادقت مع ابنه ايريك. وقد أخذني بيريف معه أكثر من مرة، وأنا صغير للعب الكرة٠ و في بداية طريقنا الإبداعي حمانا بكل الطرق. لكن علاقاتنا فيما بعد مع إيفان الكساندروفيتش اتخذت طابعاً غير طبيعي كثيراً: لقد أنبنا بقسوة على أفلامنا (باستثناء "الفتوة القلقة") الذي كان مسروراً منه ومع ذلك أخذنا في ظروف معقدة جداً إلى الاستوديو السينمائي "موسفيلم"، حيث كان مديراً وفيما بعد ساعد على تعيين الرؤساء الفنيين للاتحاد الإبداعي. لقد كان يحس تجاهنا بالحب-الكره "الدستوفسكي"الغريب. لقد امتنعت عن تحية بيريف في فترات احتدام علاقاتنا معه، وكنت أتحول عنه، ولا أترك مناسبة، إلا وأندد بانتقاده. إن ألوف كان دائماً مهذباً بصورة متمالكة وهادئاً. لقد بدا لي أنه يضبط نفسه، لكن الأمر لم يكن كذلك، إنه كان يملك صفة نادرة هي الدفاع عن موقفه دون كراهية. في علاقاته مع الناس كانت الصلابة والمبدئية، ولم تكن هناك أية ضغينة من مثل تلك التي نراها عند الكثيرين.

أتذكر عندما وقع إيفان الكساندروفيتش في مصيبة وأدار الكثير من حاشيته الملتصقة به وجوههم عنه، أتينا أنا وألوف إلى "عدونا"، وقد قابلنا بالاعتراف الودي بالجميل. "ساشكا، وفولودكا، كلمنا بيريف، وهو يعانقنا في ثورة من الحنان، -لماذا هذه الأشياء، هل هذا قضاؤكم المحتوم؟ آه، يا عزيزي، لماذا؟".

ما يخص مارك دونسكوي، فإنه، بعد أن شاهد الفيلم المنجز، وبصورة مفاجئة بالنسبة لنا (وحسب تأكيده، مفاجئة بالنسبة له نفسه) أصبح معجباً عنيفاً به. كان يدافع عنه حتى ولو استعمل قبضتيه أحياناً- وكان مستعداً كي يهدد كل من كان يتحدث عن الفيلم باستهجان. لقد اقتحم المكاتب، مرهباً الرؤساء بعدوانيته. أخيراً، كتب رسالة إلى اللجنة المشرفة على جوائز لينين.

أيها الرئيس المحترم

أيها المحترمون أعضاء لجنة

جوائز لينين

إنني أعتبر واجباً بالنسبة لي أن أتوجه إليكم بهذه الرسالة.

يكمن جوهر المسألة فيما يلي: لم أكن في موسكو منذ مدة طويلة بمناسبة انشغالي في العمل على فيلمي الجديد وبعد بعثتنا ولم أكن في مجرى أعمالنا في مجال الفن.

بعد أن وصلت إلى موسكو بعدة أيام، كنت مندهشاً بارتياح وفرح، أن أحاديث فنية شيقة جداً في مجال السينما قد جرت، وساهم فيها مساهمة نشطة فنانون موهوبون ومتنوعون مثل ن. باغودين، ون. أوخلوبكوف، وم. روم، وف. ايرملير، وي. بيريف، و يو. رايزمان ، و او. مانسوروف ، و ا. شتاين ، و ي. خيفيتس ، و م. أستانفوف، وي.ساموليلوف، وم. كالاتوزوف، وغيرهم، وكانت حول فيلم المخرجين الشابين أ. ألوف، وف. ناعوموف "باڤل. كورتشاغين". لقد كانت هذه الأحاديث غير المسبوقة منذ مدة طويلة عن فن الواقعية الاشتراكية الكبير، وعن الشجاعة في الفن، وعن الإبداع والأبحاث الشجاعة عن أشكال جديدة، جديرة بقضايانا العظيمة.

إنني أنضم إلى رأي باغودين، وأوخلوبكوف، وايرملير وغيرهم. أجل، هذا عمل شجاع، وموهوب، وممتع إلى أعلى درجة للمخرجين الشابين. لقد بدا وكأن على استوديو كييف للأفلام الفنية أن يفخر بفيلمه "بافل كورتشاغن"، والذي ظهر أنه من بين الأفلام الأخيرة لاستوديو كييف الكئيبة للأسف العظيم، تبعث من جديد التقاليد الرائعة والمجد للسينما الأوكرانية، التي تملك في ذخيرة أفلامها السينمائية الذهبية تلك الأعمال الرائعة مثل "الترسانة"، و"الأرض"، و"شورس"، و"سائقو التراكتورات"، و"بوغدان خميلنيتسكي"، و"تاراس شيفتشينكو"، وغيرها. وكان يجب الفخر باستوديو كييف.

بيد أنني سمعت منذ فترة قصيرة جداً، أنه قد رشح فيلم "ايفان فرانكو" لنيل جائزة لينين.

إنني لن أتكلم بصورة سيئة عن فيلم "ايفان فرانكو". سترونه بأنفسكم. لكن المبدأ الأساسي الذي يجب الانطلاق منه في تقديم أعمال الفن للحصول على جائزة لينين،-هو نزعتها الفكرية، وموهبتها وابتكارها. إن هذه الصفات يملكها فيلم "بافل كورتشاغين"• إنني أعتقد، أن فيلم"بافل كورتشاغين" يعتبر العمل الأكثر موهبة في السينما السوفييتية خلال عام ١٩٥٦، وأرشحه وبحق لنيل جائزة لينين في مجال الفن (في السينما).

إن رسالتي قد كتبت متأخرة بعض الشيء، ولكنكم ستوافقون، أنه كان من الصعب الافتراض، أن الإدارة لن تأخذ بعين الاعتبار قرار مكتب قسم الإبداع في الاستوديو وستسكت عن أفضل أفلامها لعام ١٩٥٦. إنني ما إن علمت بذلك، حتى كتبت هذه الرسالة دون بطء.

لأن منح جوائز لينين – هو تحديد للطريق العام لفننا، فإنه عمل بالغ الأهمية، ومن المستحيل عند مناقشة هذه المسألة، المرور بجانب تلك الظاهرة الهامة، مثل فيلم "بافل كوتشاغين".

مارك دونسكوي

الحائز على لقب الجدارة في الفن

إن الأمر الأكثر طرافة، أنه وقد استقبل بفرح الفيلم، لم يتراجع عن ادعاءاته القديمة تجاهها، وكان ينهال علينا في كل مرة باقتراحات حول تعديلها. حتى بعد أن كتب الرسالة، المذكورة أعلاه.

– وماذا تفكر، يا تشينغار دوشكين-بوشكين؟-صرخ على ألوف.-إن عدد اعتراضاتي على فيلمكم لا يقل البتة عن عدد فضائله. هل فهمت أيها المشوش العقل؟ آه منك، كوزد اليفسكي (يجب عدم الخلط مع الممثل كوستوليفسكي، الذي لم يكن قد وجد بعد بصورة عامة. إن مارك

سيميونوفيتش كان يسمّي بهذا الاسم جميع معارفه عندما يكون في مزاج جيد).

حلّ وقت الوداع مع استوديو كييف. انتهت "مرحلتنا اللاذوردية"، كما كان يحب أن يتكلم ألوف.

كان ألوف يتذكر كييف بحنان. لقد كانت مرحلة الشباب التي تربطنا بهذه المدينة-زمن الأوهام الرائعة. إن ألوف وحتى أيامه الأخيرة كان يتحدث بحماسة عن قماش كييف الصوفي (بيج).

من الصعب الآن فصل الحقيقة عن الأساطير التي كانت تحيط بذلك الزمن. هل كان الجناح كبيراً في كييف في وقت من الأوقات قديماً قديماً، حظيرة لأجل المناطيد، أم كان ذلك إشاعات؟ كان ألوف يؤمن بذلك. أما أنا- فلا. كان الجناح يقف في تلك الأيام، عارياً، وموحلاً، ومغطى بالطحالب، وكان ألوف يؤكد، أنه وجد في إحدى المرات فطراً على سطحه.

هل كانت في الواقع مباراة الكرة تلك، عندما لعبت الإدارة مع "السلك الإبداعي" وخسرت بـــ ٢٧:٧ (على الرغم من أن الاتفاق كان يجب بأن تربح ٣:٠)؟

لقد لعبوا على الأسفلت، وسط الكستناء الساقطة. إن أ. ف. غورسكي نفسه كان مركز الهجوم في فريق الإدارة وإن سيدوفالسي، المكتنز، والمتثاقل، كان يتحرك خبباً وهو في سروال أخفض من الركبة نحو شباكنا، ولم يجرؤ أحد أن يقترب منه.

- اوبودينسكي-نادى المدير بصوت غير عال نائبه.
- سمعاً، الكسندر فالينتينوفيتش!
- اوبودينسكي، اثبتْ في المرمى.
- سأثبت، الكسندر فالينتينوفيتش!

لقد كان كل شيء يسير على أتم وجه، عندما أحرز باراجانوف المرتبك فجأة هدفاً في مرمى الإدارة، كما توضح ذلك فيما بعد-بصورة عرضية،لقد كان يؤكد على كل حال ، أنه أراد أن يحقق هدفاً (كما تم الاتفاق) في مرماه، لكنه فقد الاتجاه (رغم أنهم شرحوا له مئة مرة، أين ولمن المرمى). وبعد ذلك حقق ميليك آفاكيان الساخط ستة أهداف على التوالي، وحتى حارس مرمانا فايزيف أحرز هدفاً في مرمى خصومه، وقبل النهاية "علَّم" ألوف على غورسكي. هل حدث ذلك؟

هل كان لينيا كرافيتشينكو- التقني المشهور وعالي المهارة، الذي كان يستطيع (الوحيد في العالم كله!) أن ينظف العدسة بمنديل أنف أو حتى أن يزيل عنه الغبار بواسطة النفخ (هذا الأمر كان يمنع بصورة قطعية، لأن التنفس كان يعطب العدسة). عندما أراد في إحدى المرات المصور الشاب مينكوفيتسكي الذي كان يعمل معه أن يجرب بنفسه وبدقة أسلوب لينيا كرافتشينكو، انقض عليه عدد كامل من العاتبين الساخطين.

- لكن لينيا يمسح العدسة بمنديل للأنف، - هكذا اعترض مينكوفيتسكي.

- لينيا! لا تشوش نفسك مع ليني، فلينيا يعلم، أية نهاية يمسح!

- لكنه ينفخ في العدسة!

-إن لينيا يعلم، كيف ينفخ. إنه ينفخ كشفاطة غبار، داخله. إنه مرتب هكذا.

كان لينيا يستطيع خلال ثوان معدودة، ومع الريح، وتساقط الثلوج، والمطر، والصقيع أن يستبدل العدسة، ويعيد تعبئة الشريط. كانت آلة التصوير تعمل عنده دائماً، وكان كل شيء في البؤرة، حتى الأكثر استحالة في الوقت الحاضر. لقد تصادق ألوف مع لينيا وكان يعجب بموهبته.

كان يتذكر غالباً العجوز الملقبة بـــ تيشينا، التي قضت سنوات طويلة على سكة الحديد، وفيما بعد عند الجرس المعلق في محرر الأستوديو، وكانت تصرخ بصورة حادة: "هدوء، تصوير!" (لم تكن قد وُجدت بعد الشاشة الضوئية).

وعند رؤيتها كان الجميع ينتقل إلى الهمس، حتى ولو كانوا يلتقونها في أكثر الأمكنة ضجة في كييف، في سوق بيسارابسكي. لقد ماتت تيشينا، وهي جالسة على كرسيها بالقرب من الجناح الكبير تحت الحرس. لم يلاحظوا موتها لفترة طويلة، لأنهم، ما إن كانوا يرون من بعيد هيئة العجوز النحيلة، حتى كان الجميع يهرعون بسرعة، ويتسللون دون ضجة بالقرب منها. وهكذا فإنها بقيت جالسة هكذا لفترة طويلة استمرت حتى المساء المتأخر مع حبل الجرس الذي كانت تمسكه بيدها الجافة والميتة.

لقد كنا نتناقش فيما بعد، أنا وألوف غالباً: هل كان كل ذلك بطبيعة الحال، أم أننا ألفنا كل ذلك وصدقناه بأنفسنا في خيالنا الذاتي.

إن كل ذلك، على أية حال، أصبح من الماضي. لقد عدنا إلى المنزل، إلى موسكو،و إلى الأبد.

قال دوفجينكو: "يوجد في موسفيلم مكان، لم تطرقه قدم إنسان". ربما الأمر هكذا. "موسفيلم"– هو عالم كامل. وقد كان ألوف يعرفه عن ظهر قلب.كل ممراته، وزواياه، ومداخله وأقبيته. كان ابن موسفيلم الحقيقي. لقد عمل هنا في تلك السنوات ميخائيل روم، وإيفان بيريف، الذي كان مدير الاستوديو آنذاك، وكالاتوزوف، ورايزمان، وبتروف، وارنشتام، ويوتكيفيتش. وقد استنفرت قوتها بآن واحد "الموجة الجديدة، الجيل الجديد في السينما السوفييتية. كان "الريح"، هو الفيلم الأول الذي صور لنا في "موسفيلم". كان استمراراً لأفلامنا السابقة، من حيث الجوهر، ومن حيث الهدف الأخلاقي، ومن حيث المادة. إن هذه الأفلام الثلاثة –"الفتوة القلقة"، و"بافل كورتشاغين"،

و"الريح" – قد أخرجناها كثلاثية حول الثورة، وحول كمسمول أعوام العشرينيات.

لم نكن وحيدين في ذلك. إن "الموجة الجديدة" كلها تقريباً بدأت بأفلام عن الثورة: باسوف-كورتشاغين- "مدرسة الشجاعة"، وكوليجانوف- سيغيل- "لقد كانوا الأوائل"، ويغوروف -المتطوعون"، وتشوخراي-"الطلقة ٤١"، واوزيروف- "كوتشوبا" الخ. وبعد ذلك شحذت "الموجة الجديدة" قوتها، وكمونها الإبداعي، جاذبة خلفها بعض الأساتذة القدماء، وبعد عدة سنوات فقط تطايرت هذه الموجة رذاذاً. إن أفلام تلك الأعوام – "عندما يطير البجع"، و"المنزل، الذي أعيش فيه"، و"أنشودة الجندي"، و"طفولة ايفان"، و"مصير إنسان"، و"عند عتبتك" – كانت الذروة في السيرة الإبداعية لمؤلفيها. وإن فيلم" السلم القادم" نعتبره فيلمنا الأكثر أهمية في ذلك الحين.

كانت فكرة تصوير فيلم عن الحرب تعذبنا منذ فترة طويلة وبالأصح، حتى ليس عن الحرب، وإنما عن ذلك الحد، الذي يفصل الحرب عن السلام. حول بضعة الأيام هذه، وربما حول بضع ساعات حتى عندما ينكسر سير التاريخ، وتتهدم العلاقات والروابط المتكونة.

لقد قرأنا في إحدى المرات، وبصورة عرضية تماماً ملاحظة صغيرة، أعتقد في "الازفيسيتا"بأنه كان هناك، صبي ألماني يفتش عن جندي سوفييتي. لم يكن الصبي يعرف اسمه ، ولكن وباختصار صُورت الحالة: في آخر أيام الحرب، سقطت أمه، التي انهارت قواها، ولم تكن بحالة تستطيع فيها التحرك، سقطت في مكان ما في بلدة ألمانية متهدمة. كانت بوضع، تسوء فيه حالتها أكثر فأكثر. حل الليل، وقد فهمت، أنها مقضي عليها. التقطها جندي روسي مجهول، ووضعها في سيارة، وأوصلها إلى المستشفى، حيث وُلدت صبياً ولادة ناجحة. نما الصبي، وقصت الأم له هذه القصة، وقد قرر أن يفتش عن منقذه.

إن الملاحظة الضئيلة في الصحيفة كانت دافعاً لخيالنا، وهجمنا على العمل نحن وليونيد زورين ببساطة.

كانت هناك أبحاث مضنية على المادة المعبرة عن الحرب. لقد سعينا أن نعمل كي يتكثف الحدث غير المقيد بشرط، وتتكثف الحقيقة غير المقيدة بشرط آنفاً في لحظة ما وفجأة حتى تراص الرمز، مستمراً لدى ذلك كحقيقة.

كان لدى ألوف احتياط لا ينفد من المعرفة عن الحرب. إن قصصه منفذة بانتباه عميق للشخصية الإنسانية، وغنية بالتفاصيل والجزئيات المفاجئة، والفكاهة، وكانت منظمة وصادقة.

وأنا، حتى لو عملت وحيداً، لكنت مع ذلك صورت فيلماً عن الحرب. كان هذا الأمر بالنسبة لي ضرورة.

لم أكن في الجبهة: عندما بدأت الحرب، كان عمري ١٣ عاماً. ولكن، وكما هو معروف، إن الانطباعات الأكثر قوة هي –الانطباعات عن الطفولة والشباب.

لقد انطبعت بالنسبة لي مع الحرب... لا يمكنني التحدث بشيء عن جنود الجبهة كما كان ألوف. لم تكن هناك لدي أية انطباعات نحن جنود الجبهة وعن حياتهم: كانت الحرب هي مصيرهم والسكوت عنها –كان يعني السير ضد هذا المصير. ولكن ها هو ما يثير الدهشة: إن كل قصص ألوف الذي كان يعرف الحرب حتى العظم عن الجبهة، كانت أقمشة صوفية خشنة، ومضحكة جداً، وأحياناً فظة بعض الفظاظة. ربما، عملت "الإزاحة" بصورة وجدانية – كانت الذاكرة تسعى لسلخ ما هو تراجيدي، فالحياة تحت سلطة ما هو تراجيدي غير ممكنة.

وبالمناسبة، إننا سعينا وبوعي في "السلم القادم" أن نوحد ما هو دراماتيكي وما هو ساخر. كان الواقعيون الطليان الجدد في ذلك الوقت قد استطاعوا أن يسمحوا لأنفسهم بعرض ما هو مضحك حتى في شيء ما سام.

لم يكن ذلك مقبولاً عندنا. ولم نقم بشيء تراجيدي-كوميدي عن الحرب. إن التعقيدات الأولى قد ظهرت حتى قبل بداية التصوير.

لقد دعانا رئيس السينما في ذلك الوقت ن.أ.ميخائيلوف قبل ذهابنا في بعثة.

لم يكن يلفظ حرب "الراء"، ومن ذلك بدا خطابه سلساً ومستميلاً.

- اتفاق ألوف ونعوموف. لقد سمعت، وأزمعنا أن نصور شيئاً ما حول امرأه حامل؟ لماذا هنا الألمانية؟ ولماذا ألمانية بالنسبة لكم، وحتى حامل أيضاً...

- أجل، لكن... نيكولاي الكسندروفيتش...

- كلا، أنت اسمع يفيق ألوف ونعوموف، ما سأقوله لك. ليكن الله معها. مع الألمانية. ها هو ما يجب أن تصوروه. تصوروا أنفسكم، التلميذ يتعلم في المدرسة- حسناً، يفيق ألوف ونعوموف. ينهي المدرسة بامتياز ولا يذهب إلى المعهد، وإنما إلى العمل في مصنع. ويكتسب بصورة جيدة. ذلك هو موضوع!

- أجل. ولكن لدينا بطاقات. إننا خلال أيام سنذهب في بعثة.. إن التصوير سيبدأ..

- البطاقات يمكن بيعها، -أشار نيكولاي الكسندروفيتش إلى ذلك بصورة معقولة.

لقد خرجنا من عنده مغمومين، وقلقين. هل سيبدأ من جديد زمن "أساتذة المرحلة التحضيرية"؟ لقد تكرر الظرف، لكننا نحن لم نعد أنفسنا سابقاً. إن تجربة ست سنوات من العمل في السينما قد علمتنا أن نكون مستعدين لكل شيء.

- ولا أية كلمة لأحد. من الضروري فوراً مغادرة موسكو، - قال ذلك لي ألوف بهمس، على الرغم من أننا كنا وحدنا. - ربما سنصوره. إن

مجموعتنا التصويرية لم تستطع أن تفهم بأي شكل من الأشكال تلك العجلة الرهيبة ، التي أقدمنا عليها.

لقد بدأنا التصوير بصورة خاطئة بعد أن ذهبنا إلى البعثة . و عموماً بصورة شبه شرعية.

كان ألوف محقاً: عندما أنهينا الفيلم حلت محل ن.أ.ميخائيلوف، ي.أ.فورتسوفا. لكن إصدار الفيلم كان أكثر صعوبة بصورة محسوسة، من إطلاقه. لقد أثار نقاشات عنيفة. إن الخصوم لامونا بالمسالمة، وبـــ"إبتذالية" إظهار الحرب، من خلال ما ذكرته سابقاً عن "المعاطف القذرة"، وفي "عدم نموذجية الظرف"، وفي "الغفران" وفي غير ذلك من الآثام المعقولة وغير المعقولة.

خرج الفيلم إلى الشاشات بكمية ضئيلة، وبدون أية دعاية عامة تقريباً. لكننا ناضلنا. ففي تلك الأيام بالذات جرى الاجتماع الموسع الرابع للجنة التنظيمية لاتحاد العاملين في السينما. أتذكر، كان المندوبون، الذين وصلوا إلى الاجتماع، مندهشين من العرض الغريب: كان يدب على الأرض شخصان أحمقان- ألوف وناعوموف. لم يكن أحد، بالطبع، يظن، أننا كنا نفتش عن قطعة النقود (تدحرجت تحت الدرج)، التي كانت يجب أن تحل مسألة، من سيتكلم في الاجتماع. استلقت قطعة النقود على الوجه- وكان من نصيبي أن أتكلم.

لا يزال يحفظ في الأرشيف اختزال كلمتي تلك في الاجتماع الموسع الرابع للجنة التنظيمية لاتحاد العاملين في السينما. سأورد مقطعاً منها.

"... تصوروا تلميذ الصف الأول، الذي سيعرف بفرح الإلهام أن اثنين في اثنين ستكون هناك أربعة. إن الفرح بهذا الاكتشاف يدهش روح الطفل. إلا أن الزمن يسير. إنه يبدأ تدريجياً بالنمو. يتحول إلى عم ضخم ومتين إلى حد ما، ويتخذ بطنه شكلاً ما، ويطلق شاربيه، ويضع نظارتين على عينيه،

ويحمل محفظة في يديه، ومع تقدم العمر تظهر لديه قناعة عميقة، أنه قد عرف الرياضيات حتى النهاية، حتى أعماقها، مع أنه ما عدا هذه الذكريات الطفولية البعيدة، لم يعرف شيئاً آخر عن الرياضيات أبداً.

ليست نادرة تلك الصدف، المشابهة لدينا في الفن أيضاً. غالباً، وبعد أن نعيش بصورة عامة، حتى العمر المناسب إلى حد ما، نتشابه مع ذلك الصبي، الذي كان يفكر بصورة مشابهة للصيغ المدرسية للصف الأول. إن اثنين في اثنين تساوي أربعة، -حقيقة لا نقاش فيها، لكن باستخدام ذلك وحده، لا يمكن حساب مسار طيران القمر الصناعي. والأمر في الفن نفس الشيء، فبامتلاك تصورات بدائية عن الفن، من غير الممكن فهمه، ولا سيما قياس عمقه.

تصوروا، أن فيلم "تشيبايف" قد صنع الآن، وأن أحداً لم يشاهده ولم تتكون حوله بعد آراء اجتماعية. تصوروا أن أحداً من النقاد أجلسوه في صالة المشاهدة واقترحوا عليه أن يعطي تقويماً للفيلم. من أية مقدمات سينطلق هذا الناقد؟ من ذلك التشيبايف؟ تشيبايف-هذا البطل الإسطوري للحرب الأهلية، هذا الإنسان الذين يكتبون عنه في الكتب الدراسية والشخصية المقدسة تقريباً. فماذا يرى الناقد على الشاشة؟ هذا البطل الإسطوري في الحرب الأهلية، هذا الشخص الذي تكتبون عنه في الكتب المدرسية، يتقهقر، وأيضاً وهو في السروال التحتاني. وماذا سيرى الناقد أيضاً؟.

إنه سيرى، أن هذا الشخص، الذي يناضل لأجل انتصار السلطة السوفييتية، لا يعرف "مع أية أممية". -مع الأممية الثانية أم الثالثة. وسيرى بعد ذلك، أن هذا البطل ليس زاهداً، وأنه كاد أن يهشم بالكرسي، رأس ممثل الحزب الشيوعي، فورمانوف، وبصورة عامة، يتصرف كيفما اتفق. إن ذلك الناقد، لن يستطيع الوصول إلى شيء، إذا نظر إلى عمل الفن، نظرة بسيطة، لن يحصل على نتيجة اثنان في اثنين، ولن تخرج صيغة معروفة. ومن غير النادر أننا ننظر لهذا العمل الفني أو ذاك، نظرة بسيطة بالذات.

وهناك مصيبة أخرى، تجذرت فينا أنفسنا، وفي الكثير من قادتنا من زمن عبادة الفرد: إنني يمكن أن اسميها بالتفكير التعليمي. هناك فئة من الناس، الذين يستوعبون كل شيء بعقلهم الغريب، وإن دماغهم الخاص غير قادر على التقويم المستقل لما رأوه، وهم أنفسهم غير قادرين على صياغة وجهة نظرهم تجاه الأشياء، ولا يؤكدون حقهم في ذلك، إنهم يذكّرون بالمسجل، الذي يسجل على شريطه بدقة استثنائية ما صرحت عنه القيادة من فكر، وحتى الفاصلة، والنبرة، و التعجب، والذي عند الضرورة يعيد بعث كل ذلك.

سأورد ذلك المثال. قبل عدة سنوات جمع وزير السينما في اوكرانيا الرفيق ليتفين المخرجين في استوديو كييف، حيث كنا نعمل آنذاك، ومن جملة ما قاله هو ذلك التصريح: "أعلمكم، أننا استلمنا أمراً، باعتبار فيلم رايزمان "القطار يسير نحو الشرق" جيداً. هذه الكلمات هي كلماته حرفياً.

إن المصيبة تكمن، في أن الناس الذين تقلدوا السلطة، من غير النادر، أن يعتبروا أنه من الممكن أن يدلوا بآرائهم الخاصة والبدائية، وغير المختصة باسم الشعب. لكن ما هو ضروري للشعب هو الجنود، وليس الخدم، الذين يرددون بمواظبة ومثابرة نفس الشيء خلف رؤسائهم (تصفيق).

و الآن ، عدة كلمات عن فيلمنا • إن قصته معلومة من قبل الجميع ، لن أكررها • سأتكلم فقط عن نسخ العرض ، حتى و لو أن وقتي قد انقضى ، فسأستخدم وقت ألوف : إننا أنا و هو مخرجان يحصل كل واحد على النصف ، و هكذا فإنني استطيع استخدام وقته: (ضحك ، و تصفيق)

إن مسألة نسخ العرض لفيلم "السلم القادم" من وجهة نظري كانت قد أوقفت بصورة شائنة. أربع نسخ في موسكو، وواحدة في لينينغراد وفي الجمهوريات الاتحادية نسخة واحدة كذلك. ذهبنا إلى رئيس التوزيع ت.بيلوف وسألناه: على أي أساس تنتجون فيلماً بهذه الكمية التافهة من النسخ؟ يجيب:

إن مشاهدها لم يتقبلها. نتكلم: تعال لنطلقها ولأجل البداية بنسخ عادية، وسننظر، وعندئذ سنحل مسألة لماذا تأخذون على عاتقكم الحق بحل هذه المسألة بدلاً عن المشاهد؟ يتكلم: لقد كنت في دار السينما "زينيت" ورأيت، أن المشاهدين يشاهدون فيلمكم بصورة سيئة. عند ذاك قررت أن أطوف على دور السينما في موسكو ، حيث كان الفيلم يعرض ربما أن هذه المسألة لم تكن صعبة: هناك أربع نسخ فقط في موسكو. وصلت إلى دار السينما "زينيت" وأسأل: هل شاهد بيلوف فيلمنا؟ يتكلمون: لا،لم يكن، لكنهم تلفنوا من مركز التوزيع، وقد كانوا هناك مهتمين بعرض الفيلم. دخلت في الحديث مع مدير دار السينما. ويبدو أنه لم تقدم إلى أي دار من دور السينما في العاصمة، أية صورة، أو إعلان.

(صوت. فضيحة!).

لقد طلب مدير دار السينما إعطاءه ولو صورة أو لافتة- لم يعطوه شيئاً! عند ذاك أجبر المدير رسامه أن يكتب لافتات بسيطة ويلصقها في حيه.

ولقد حدث الشيء نفسه في الجمهوريات. أستطيع إيراد أمثلة. لكن هل يفيد ذلك؟

(أصوات. يفيد.)

ها هي "نجمة المحيط الهادئ" حول النسخ و التوزيع "من الغريب، أن هذا الفيلم قد عرض على الشاشة الأساسية يومان، الشيء نفسه "المرأة المجهولة"- أسبوع كامل.

"ما يثير الدهشة، أن عمال دائرة النسخ لم يعتبروا لسبب ما ممكناً... إعداد نسخ لفيلم "السلم القادم"، وحدث الشيء نفسه مع فيلمي "أنشودة الجندي" و"سريوجا"...

"من المؤسف، أن إدارة إعداد و تجهيز دور السينما لم تعتبر في أي مرة أنه من الضروري أو الممكن تحضير تظاهرة لهذا الفيلم..."

أستطيع أن أورد كماً كبيراً من تلك الأمثلة، ولكنني لا أريد أن أثقل عليكم. ماذا يحدث؟ إن الرفيق بيلوف قد تصرف بصورة غير لائقة: إنه وبعد أن قال لي، إن مشاهد فيلمنا لم يقبلها، لم يعتبر نفسه حتى من الضروري الاقتناع بذلك.

هل كل ذلك-برهان؟ كلا. إن تلك – فضيحة مطلقة. (ضجة في الصالة) توجهنا إلى ي.أ.فورتسيفا، وقد قالت، إنها أعطت أمراً أن لا يتعرض الفيلم لأية عقبات.

لكن ما الذي حدث بعد هذا؟ كيف كانت ثلاث نسخ في لاتفيا، وبقيت كذلك.كانت هناك إضافة في الحقيقة في جمهورية روسيا الاتحادية الاشتراكية، ولكن بكمية لا أهمية لها، وتلك النسخ مسجلة على شريط ضيق.

لننظر الآن، من أين حدث كل ذلك؟ في يدي اختزال لعدة آراء للمشاركين في مشاهدة "السلم القادم". سأورد لكم عدة استشهادات.

(من المكان. أين كانت المشاهدة؟).

في مركز النسخ و التوزيع عند الرفيق بيلوف. ١٨سم: نواب وزراء، قادة إدارات النسخ الجمهورية، والمحلية، والمناطقية. زد على ذلك أنني لم أسرق الإختزال، لقد أرسله العاملون في الاستوديو السينمائي "موسفيلم"، لنا لأجل مساعدتنا، في الإمعان في أخطائنا. ماذا يكتب هنا؟ أقر: "يجب إخفاء ذلك الفيلم بصورة أطول مع مخرجين". (ضحك).

(من المكان. فضيحة!)

أصوات. سمّوا الأسماء.)

سأسميهم فيما بعد.

ثم: "كيف كان ممكناً تصوير تلك التفاهة؟".

"يجب عدم إصدار الفيلم ودعوة المؤلفين لتحمل المسؤولية، واتخاذ ذلك العقاب تجاه المخرجين، كالذي كان تجاه الصبي الألماني- جلدهما على مرأى من الجميع...." (ضجة في الصالة)

(من المكان. يا للعار!)

المقتطف التالي: "... ويجب تكليف ذلك الممثل، أفديوشكا بهذا –إنه قوي..."

(من المكان. فضيحة!)

أحد المسؤولين في الإدارة قال: "إن هذا الفيلم وبصورة عامة يوجد فيه نقص هيكلي..." (ضحك في الصالة). إنني لم أستطع أن أفهم إلى الآن، ماذا كان يقصد: إما أن هذا فيلم بوليسي، أو هو خلل في الفيلم.. وهؤلاء عاملون في مجال الثقافة! لأجل أن نحكم على عمل الفن أيجب معرفة المادة. يجب معرفة المادة، التي تتحدث عنها! الجهل – ليس برهاناً. (تصفيق متواصل).

(أصوات. ضجيج!).

وبعد ذلك، إن العامل في الإدارة، والظريف جداً الرفيق بوزنير، قال لا يجب عليكم المطالبة بزيادة النسخ، لأنكم مهتمون بذلك من الناحية المادية".

لقد تكلمت حول ذلك متوجهاً علناً إلى وزير الثقافة بطلب تسجيل فيلمنا بأعداد طبيعية. لن نأخذ نقوداً أنا وألوف. ولتحولها وزارة الثقافة إلى التعليم الجمالي للعاملين في إدارة توزيع النسخ.

(تصفيق متواصل).

لكن ليس إدارة توزيع النسخ فقط ووزارة الثقافة نفسها لها ضلع في اضطهاد فيلمنا. لقد كان قد أعلن في الأسبوع الماضي عن عرض فيلم "السلم القادم على التلفزيون". قبل بداية التظاهرة يعلن المذيع: إن "السلم القادم" يبدل بحكم، أن النسخة هي بحالة سيئة".

فكرنا في البداية على الشكل التالي: وفي كل الأحوال-النسخ كانت قليلة) ومن الممكن تماماً، أن السبب غير ملفق... إن التلفزيون في الحقيقة قد عرض قبل عدة أيام من ذلك "العجوز العظيم"، و"اقتراب القطار الأول من محطة نيكولاييفسكي". أتذكرون، متى كانت قد صورت هذه الأفلام؟ والنسخ بدت جيدة. أتلفن إلى التلفزيون. يجري التفسير: لقد أعلن أحد العقداء استنكاره لعرض فيلم "السلم القادم"، مبيناً أسبابه في ذلك، بأن المحاربين السوفييت يمكن أن يروا الفيلم، ولكن ذلك كان بنظرة غير مرغوب به. "وبصورة عامة"، -أضاف هو، -خذوا بعين الاعتبار، أنكم إذا عرضتم الفيلم، ستكون هناك ورطة!".

ماذا يحدث؟ أليست هذه الكلمات، قد اتفق أن سمعناها من العقيد سكالوزوب:

"أنا الأمير- غريغوري ولكم

سأقدم العريف في كرسيه العميق

إنه سينظمكم في صفين

وبصيحة – يهدئ بلحظة

تصفيق

إن الحزب أدان التدبير الإداري الفظ لأمور الفن بطريقة بيروقراطية، وإن الناس المذنبين في هذا، يجب أن يكونوا مدعوين للتحقيق. (تصفيق).

أؤكد: إن إدارة النسخ بعلاقتها الشائنة تجاه فيلمنا ألحقت ضرراً بالدولة. إن الضرر الاقتصادي قد عُبر عنه في مبلغ كبير جداً، لكن لا أحد يتحمل المسؤولية لقاء ذلك. إن المسألة يجب أن تكون مطروحة هكذا: إن كل شخص يجب أن يجيب من مكانه عما يفعله وعما لم يفعله.

اقترب مني في فترة الاستراحة الجنرال فوستوكوف رئيس قسم السينما في الجيش، وقال: "لسنا مذنبين جداً، فلم يأمر أحد بذلك ولم يعط الأمر لأحد أيضاً. لا أعلم، ماذا جرى هناك ومن تلفن إلى من ". بالطبع، من المضحك أن أشابه هذا الرئيس بذلك العقيد، لكن، وللأسف! لا يفهم الجميع هذا الأمر. لم يفهموا في التلفزيون وقد خافوا!.. ولكن ربما لم أفهم ذلك، أما هم فقط فهموا جميعاً كما يجب، فهموا بدقة وبصورة صحيحة، ماذا يريدون منهم!....".

بالمناسبة، ومنذ ذلك الحين مضى ٢٧عاماً، لكن فيلم "السلم القادم" لم يعرض إلى الآن على التلفزيون المركزي ولا مرة واحدة .

عند ذاك، وفي عام ١٩٦١، وبصورة مفاجئة بالنسبة لنا، وبإلحاح من الإيطاليين، الذين تمكنوا من رؤية فيلم "السلم القادم"، أرسل إلى المهرجان الدولي للسينما في فينيسيا. لقد قدمت إلى المسابقة أفلام الأساتذة المشهورين في السينما العالمية· أكيرا كوروساوا، وروبيرتو روسيلليني، وألبن رينيه، وفيتوريودي سيكيا وغيرهم.

لقد قوبل فيلم "السلم القادم" المشتوم والمجَّرح، بالابتهاج من الجمهور· إن "السلم القادم" –الأكثر إلهاماً وصدقاً في مهرجان فينيسيا الـــ "٢٢"– كتب ذلك الناقد المشهور أوغو كازيراغي.

حاز الفيلم، على جائزة الحكام الخاصة لأجل الإخراج الأفضل، وكذلك على كأس بازينيتي (لأجل الفيلم الأجنبي الأفضل بصورة مطلقة، المعروض في المسابقة وخارج المسابقة).

لقد قال المخرج السينمائي ليونيد لوكوف، الذي يترأس وفدنا إلى مهرجان فينيسيا، وهو مبتهج بصدق لأجلنا إلى ألوف: "حسناً، ساشا، إن محنكم الآن قد انتهت". بيد أن ألوف الحكيم اعترض: "أعتقد أنك تستخف

بها". وقد كان محقاً. فبعد أن عدنا، عرفنا، أن المسألة مع إدارة توزيع الفيلم يرثى لها عندنا في البلاد، وبقيت كما كانت سابقاً. وربما أسوأ أيضاً.

كانت الإتهامات تتساقط من جميع الجهات: "إن العمل مع هذا الفيلم سيكون غير ممكن ببساطة. يستحيل الوصول إليه من أي جانب من الجوانب! من الصعب تفسيره! لكي لا تحدث أية منغصات، من الأفضل عدم السماح بعرضه على الشاشات" (أو-"تفاهة كاملة! هل يا ترى لأجل ذلك الزواج الفكري من المستحيل النقاش مع العاملين الإبداعيين، الذين سمحوا بذلك؟").

إن "السلم القادم" في غضون ذلك حصل أيضاً على الكثير من الجوائز الدولية وجرت تظاهرات له في الكثير من بلدان العالم. لكن عندنا قد أطلق بنسخ محدودة جداً. إن ألوف، الذي كان يحافظ جداً على هذا الفيلم، كان يعاني بصدق، من أن الجماهير لم تشاهد الفيلم عملياً.

كان قد أنشئ في تلك الأعوام اتحاد الكتاب والسينمائيين، وعينوننا رؤساء فنيين. تجمع في الاتحاد كتاب رائعون، ونقاد، ومخرجون وحتى أستاذ في فن البلاغة –فلاديمير كريبس. لقد تعاون مع الاتحاد: جنكيز، ايتماتوف، وغ.باكلانوف، ويو.بونلاريف، وبوريس بوليفوي، وف.تندريكوف، ويو.تريفونوف، ول.ليونوف،وف.كاتايف، وي.شاتروف. وأز٠غريبنيف، ول.زورين. إن الأفلام قد أخرجها: ب.بارنيت، وف.باسوف، وم.شفيتسير، وم.خوتسييف، وأي.كليموف، وم.كاليك، وك.بيغيازاروف، وي.تومانيان، وتشوخراي وب.ياشين، وأ.سميرنوف، وأ.تاركوفسكي، وي.سيليزنيف، ود.فيرسوف.

عندما لم يجد أندريه تاركوفسكي واندريه كونتشالوفسكي الدعم لمشروع فيلمهما حول أندريه روبليف، جاءا إلى اتحادنا بالذات، وعلى الرغم من المقاومة الكبيرة، والعامة تقريباً، نجحنا بـــ "شق الطريق" لهذه الفكرة، والفيلم قد أخرج. وقد أخرج تاركوفسكي عندنا بعد ذلك "سولياريس" و"المرآة".

إن المجالس الفنية لتلك الأعوام كانت تعقد باهتمام غير عادي، وبصورة عاصفة.

لم تكن تجري مناقشة سيناريوهات ومواد الأفلام التي تصور عندنا فقط، وإنما الحالة العامة لسينيمانا، والسينما العالمية، وتم بحث المسائل الأكثر جدية في الإبداع الفني بصورة عامة.

كان الحديث يجري عن الأدب، والرسم، والمسرح، والموسيقى، وبرزت نقاشات حامية، ومجادلات كانت تمتد لساعات طويلة. إن موهبة أ.ألوف كرئيس فني قد تجلت في ذلك الوقت بصورة ساطعة وكاملة. إنه وهو الذي يملك عيناً حادة، وقدرة على تحليل المادة: كان يستطيع أن يكتشف دون أخطاء نواقصه وحسناته في المرحلة الباكرة، وأن يساعد في الوقت المناسب مخرجاً شاباً كذلك، وزميلاً قديماً، وكان يقوم بذلك بصورة لطيفة، وتكتيكية، ودون إلحاح.

إن أفلامنا الثلاثة اللاحقة، وعلى الرغم من اختلافها، كانت تملك شيئاً مشتركاً، لقد أُنشئا حسب أعمال أدباء عظماء-م.أ.بولغاكوف، وشارل دي كوستير والأكثر عظمة دوستويفسكي، لكن العام لم يكمن في ذلك فقط. في كل من هذه الأعمال، بالطبع، وتبعاً للزمن ولخصائص موهبة المؤلف، كان المخرج خارج حدود الواقعية "الزاحفة"، والواقعية "إلى الجيب". إن الواقعية "الخيالية" السامية لدستوفسكي، والخليط المدهش لحقيقة حياة الروح ولتجلياته غير المألوفة، صور تراجيدية- كوميدية، وقوية، وغامضة بمبالغة في "الهروب"، و"أسطورة تيل" كل ذلك قد أعطى إمكانية لملامسة الغنى العظيم للأدب الكلاسيكي ولمحاولة إيجاد طرائق للتجسيد السينمائي لتلك المجازية الفريدة، التي تميز هؤلاء المؤلفين وهذه الأعمال.

إن قصة دستوفسكي "الفكاهة الخبيثة" قد كتبت في العام التالي بعد إلغاء قانون القنانة في روسيا.

"... في ذلك الوقت نفسه، بدأ بعث وطننا العزيز بتلك القوة التي لا تردع، وتلك الثورة المؤثرة والبسيطة، وذلك لسعي من كل أبنائه الجسورين إلى مصائرهم الجديدة وآمالهم".

كانت القصة قد نشرت بسلامة في جريدة "الوقت" في عام ١٨٦٢. لقد صورنا فيلم "الفكاهة الخبيثة" في عام ١٩٦٥، كان ذلك وقتاً، عندما تم ذوبان الثلج وكانت تقترب تلك المرحلة، التي صرنا نسميها فيما بعد مرحلة الركود. لقد رقد الفيلم ٢٢ عاماً على الرف، وها هو الآن فقط يظهر على الشاشات.

ربما، لم يرافق فيلم من أفلامنا بمثل تلك النقاشات التي لا مهادنة فيها. حول "الفكاهة الخبيثة" تطورت عاصفة كاملة من النقاشات.

وأحياناً كانت المسألة تصل إلى حد العبث ببساطة. ففي صحيفة "الازفيسيتا" على سبيل المثال، ظهرت مقالة ف.صيتين "خلافاً لدستوفسكي". لكن كيف يمكن كتابة مقالة عن شيء لاوجودله؟ إنها سخافة. إن القارئ المسكين لم يستطع بأي شكل أن يتصور في الحقيقة، ما الذي يتم انتقاده. إن الفيلم بالنسبة له لم يوجد، لأنه لم يستطع أن يراه، إنه لم يعرض للمشاهد أبداً. وفي إتمام كل ذلك وبعد بعض الوقت أخذت تسري شائعات، أن نيغاتيف "الفكاهة الخبيثة" قد أزيل.

بيد انه كان للفيلم أنصار- أنصار لا يقلون عنفاً وغيظاً. أتذكر، أنه جرت في "موسفيلم" مشاهدة مغلقة. جرت في الطابق الثاني في القاعة البيضوية.

كانت الصالة تكتظ بالناس كاملاً. لقد جلست أنا على الأرض، إلى جانب الشاشة، وبدا لي، أن الفيلم يجري على السقف.

حضر المشاهدة تفاردوفسكي، واهرنبورغ، ويفتوشينكو، والكثير غيرهم من الكتاب المعروفين.

لقد كتب يفتوشينكو لي فيما بعد: "... إن أفضل الأفلام في جميع الأزمان والشعوب هما "أضواء المدينة" و"الفكاهة الخبيثة"...

كنا أنا وألوف بعيدين كل البعد عن الغرور. كانت لدينا نواقص عديدة، و لكن لم نعان من "النرجسية". وبصورة خاصة في ذلك الوقت. ولقد تم الاستخفاف من قبلنا بالفكاهة من ذلك التقويم لفيلمنا. بيد أن ذلك الرأي المماثل قادر على الظهور، ووصل إلى الحدود القصوى من توتر الأهواء حول فيلمنا.

لقد نجح أن يشاهده أيضاً بعض الضيوف الأجانب، الذين كانوا في ذلك الوقت، في موسكو. إن الكاتب الألماني الغربي المشهور هنريخ بيول قال لنا بعد المشاهدة:

-سيوقفون الفيلم، سيطلقونه بعد عشرين عاماً (أخطأ بعامين) إذا حدث ذلك، اعتبروا أن الديمقراطية قد حلت في بلادكم.

لم يعش ألوف حتى العرض الأول لـــ "الفكاهة الخبيثة".

لقد مّر زمن طويل منذ ذلك الوقت، والكثير من العواصف قد كفت عن الضجة. لكن ظهور الفيلم الآن على الشاشة قد ترافق بانتعاش النقاشات، وأحياناً الشتائم ببساطة. ظهر خصوم جدد، حلّوا محل السابقين في الحقيقة من حيث مستوى الثقافة، ومن حيث القدرة على خوض النقاشات، ولكن مقابل ذلك فإنهم كانوا يكررون تماماً موضوعاتهم القديمة. كان كل شيء يذكر في الكثير من الزمن البعيد.

لا أستطيع أن أتمالك نفسي من إغراء الاستشهاد بمقتطف من إحدى الكلمات: "إنه (دستوفسكي) كان يدعو لرؤية ولو شيء ما. وكان ينتش في كل قملة، وفي كل صرصور عن نموذج بشري، كان يفتش عن الإنسان، ويقف ويرى في كل ذلك شيئاً آخر تماماً، أكثر مما نراه في الفيلم. إنهما يريان هنا

في كل إنسان ذبابة، ويريان في كل إنسان صرصوراً، أما دستوفسكي فرأى على العكس".

رائعة حقيقية بالفكر والأسلوب!

بيد أنه كان للفيلم أنصار أيضاً. وأقوياء، ومقنعون جداً. لكن ما هو رئيس-، بالطبع، أن الفيلم سيخرج على الشاشات الآن، وكان ذلك واضحاً بالنسبة للجميع. آنذاك، وفي عام ١٩٦٦، وبعد أن رفضنا تنفيذ التصحيحات غير المنتهية، بدأنا بالنضال لأجل "الهروب" لبولغاكوف. كانت تلك المحاولة الأولى في بلادنا لتجسيد هذا المؤلف على الشاشة، وقد أثارت عند القيادة شكوكاً كبيرة. وخصوصاً أنها كانت مرتبطة باسمنا. لقد أضعنا حوالي ثلاث سنوات على "شق" هذا الفيلم طريقه. أخيراً تكللت مقاومتنا بالنجاح.

إن العمل على فيلم "الهروب" منحنا الكثير من الارتياح. كانت إيلينا سيرغييفنا بولغاكوفا المستشارة الأدبية عندنا -وهي زوجة الكاتب المرحوم. كنا نلتقي غالباً، ونجلس طويلاً في المطبخ الصغير والمريح وفي شقة بولغاكوف،ونحن نستمع إلى أحاديث إيلينا سيرغييفنا المدهشة، عن حسناته ونقاط ضعفه، وعن أصدقائه وأعدائه، كانت تستطيع أن تخلق إحساساً بـــ "حضور" المؤلف، وجواً خفياً، وغير مألوف لعالم بولغاكوف، ولم يكن يغادرنا الإحساس، وكأننا نعرفه شخصياً الآن.

منذ بداية العمل، كنا ندرك أية أهمية يملكها المنفذون بالنسبة لهذا الفيلم. قررنا أن ندعو مباشرة: م.أوليانوف، ول.سافيليوفا، وأ.باتالوف، وت.تكاتش، ون.أوسينيف، و او.يفريموف، وي.يفسيتغنييف، وب.فريليخ وغيرهم من الممثلين المشهورين.

لكن ها هو مؤدي دور خلودوف في "الهروب" -فلاديمير دفو رجيتسكوي- لم نكن نفترض أن نعطيه هذا الدور. إن الدور معقد، والممثل لا يملك التجربة إطلاقاً. أردنا أن ندعوه إلى دور صغير وثانوي. لكن شيئاً ما لم

يكن يعطينا الهدوء، وكان يعذبنا. عندما دخل إلى غرفتنا هذا الشخص الطويل، وذو الجبهة الكبيرة، والعينين الواسعتين، شملنا قلق ما يصعب تفسيره. لم نتكلم بأي شيئاً مع بعضنا البعض، ولكن كنا نفكر وبصورة خفية، أن نأخذه إلى الدور الرئيسي. أجرينا تمارين دون نهاية، وكنا نقتنع من جديد، ومن جديد فقط في عدم خبرته. ومع ذلك كان يهيب بنا شيء ما في أن نأخذه، وكنا نخاف أن نغفل شيئاً مهماً، وأكثر ملموسية، من القدرة التمثيلية التي تأتي مع الزمن: كان يملك قوة مغناطيسية غريبة، وكان يستطيع أن يصمت، و في أعماقه تلك الصفة التمثيلية النادرة، التي كنا نسميها "السكون الداخلي". كان فيه فضلاً عن ذلك شيء ما هو بولغاكوفي، وصوفي. وهكذا فقد اتخذنا القرار.

وهكذا حصل، أن الكثير، المرتبط بهذه الفيلم، كان يملك بطريقة ما، لوناً صوفياً.

إن إيلينا سيرغييفنا كانت تسمي نفسها "الممثلة الوحيدة لميخائيل افاناسييفيتش في هذا العالم". كان يظهر لنا في البداية، أن ذلك ما هو إلا تعبير مجازي، لكن ايلينا سيرغييفنا كانت تدقق لنا بصرامة:

كلا، كلا، ساشنيكا، وفولوديتشكا، إنكما لم تفهماني. إنني بالفعل ألتقي معه ،إنني أراه في الحلم كل ليلة، وأتشاور معه. كانت تعطي لأحلامها أهمية خاصة. وكانت تتكلم أحياناً:

- ساشنيكا، فولوديتشكا، هذا المشهد يجب تصحيحه.
- ولكن لماذا، ايلينا سيرغييفنا؟
- هكذا قرر ميخائيل أفاناسييفيتش.

لقد أحببنا كثيراً هذه المرأة الرائعة. عندما أصبح الفيلم جاهزاً جرت مشاهدة عمالية، و كانت راضية جداً ودعتنا في اليوم التالي إلى غداء احتفالي عندها في المنزل. بعد انتهاء المشاهدة ودعتها حتى السيارة، التي كانت

تنتظرها في الساحة أمام مبنى الإنتاج. تحركت السيارة، وتوقفت بعد ذلك، وبحركة إلى الوراء عادت إلى مكانها، حيث كنت أقف. نظرت إيلينا سيرغييفنا في النافذة وسألت بجدية كثيرة: "فولوديتشكا، لماذا أنتم في قميص حداد؟" دهشت: "ماذا تقولين، ايلينا سيرغييفنا، إن القميص هو أسود ببساطة". "كلا، إنه قميص حداد"،–قالت ذلك ورحلت. كانت تلك هي الكلمات الأخيرة التي سمعتها.

في اليوم التالي، كان يجب أن نكون عندها في الساعة الواحدة، لكن في العاشرة صباحاً اتصلوا هاتفياً وقالوا إنها توفيت...

إن "أسطورة تيل" –ربما هو واحد من أكثر أفلامنا صعوبة. كان يجب علينا أن نبعث على الشاشة العصر مع جوه المدهش، وبآن واحد الخيالي والواقعي، والمليء بالأسرار، والأعشاب المسكرة، والرؤى والإبتذالية البشعة، والرغبة المتوترة لوعي الانتظار القلق للكارثة والتحولات. ذلك الجو الغريب في القرن السادس عشر، حيث كانت كما في النعاس التنازلات والتتويجات، وكان المهرجون يرتحلون على خنازير، وهم يسلون الشعب، وشعل النيران تفرقع وتدخن، وهي تحرق المارقين. ذلك الجو الخاص للواقع المخيف، حيث كانت تعوم المراكب على طرقات المدن الغارقة، وحيث كانت تعتبر قراءة الإنجيل باللغة الأم خطيئة كبيرة، وكان يعاقب عليها بالموت، وحيث كان صيادو انتفيربين العمليين قد تعلموا لأول مرة في تاريخ البشرية أن يملحوا السمك، أما الأسماك الكبيرة، فهي كما هي العادة دائماً، كانت تلتهم الأسماك الصغيرة.

لقد قدم لنا الفنانون الهولنديون في ذلك الزمن خدمة لا تقدر بثمن وبصورة خاصة بيوتر بريغيل الأكبر العظيم. إن أفلامه – هي موسوعة حقيقية للحياة الشعبية.

ففيها لم ندرس فقط الزمن، وإنما بعثنا العالم المادي الكبير، الذي كان يحيط بأبطالنا: من العكاز المتشقق لأعمى حتى المراكب القتالية الكبيرة للمعدمين لكن ما كان يحيط بالإنسان ليست المواد فقط، ولكن الطبيعة أيضاً. لقد اقتنعنا، ونحن نجول في فلاندريا، أن وطن أولينشبيغيل يذكر بالكثير من زوايا بلادنا.

ولكن، كنا نتجنب وبصورة متعمدة، في بعض مشاهد الفيلم المنظرالطبيعي المألوف، والمعروف. كنا نقوم بذلك، لأن المنظرالطبيعي بالنسبة لنا لم يكن جغرافية ببساطة، وإنما عنصراً تمثيلياً، وليس مكاناً للأحداث، وإنما عنصراً تأثيرياً.

وليس صدفة أن بيوتر بريغيل، الذي كان يعرف بصورة رائعة وطنه، كان يصور أحياناً منظراً غريباً وخيالياً تقريبا: كانت تطل على السهول الفلاماندية الجبال الإيطالية، وتبرز على الصخور السويسرية الطواحين الهوائية والهضاب الخضراء الكبيرة كأنها مجلوبة من مكان ما من بعيد. إن المنظرالطبيعي بدا كأنه مجموع من بعض عناصر مختلف أجزاء الأرض . لقد بدا و كأنه نشأ "منظر عالمي"- إنه ليس في أي مكان وفي كل مكان. وهذا لا يثير لدى المشاهد توتراً إضافياً، وانفعالاً فقط، وإنما يضفي الشمولية على الموضوع المصور نفسه في المنظر أو الحدث. إن ذلك يبدو كما لو أنه يوسع أهمية الحقيقة، ويدمج فيها الطابع العام.

إن تلك العلاقة تجاه المنظرالطبيعي مرتبطة مباشرة مع فكرتنا عن كلية روح أولينشبيغيل، مع قناعتنا العميقة، أن "أسطورة تيل" لا تنتمي فقط إلى الشعب، المندهش بها، بمقدار ما إنها قد فجرت الحدود، وصارت "عملاً عظيماً للثقافة البشرية بمجملها".

وفي الحقيقة، إن اختيار أمكنة التصوير كان خاضعاً للهدف الأساسي لخطتنا. كنا نسعى أن نجد أمكنة غريبة، وغير عادية: حفر عملاقة كان

الإنسان يبدو فيها حشرة صغيرة، ومئات الأمتار من موجات الأرض الخضراء، التي كانت تشب في إيقاع غريب الشكل والتي تجمدت إلى الأبد، ومنعطفات مستوية، متقطعة بالطرق المشتبكة، التي كانت تتحرك عليها هيئات ضئيلة للناس بصورة عمودية تقريباً، كالذبابات على الجدار تماماً، وشاطئ مستو غير معروف سواء كان شاطئ بحر أم بحيرة لا فرق مع صخور حجرية قديمة مرمية بشكل غريب-شاطئ سرعان ما كان يذكر بالكتاب المقدس أكثر من شاطئ فلاماندي.

لكن ما هو رئيسي بالنسبة لنا، كان بالطبع هو فهم الإنسان. من لوحات الأساتذة الكبار السابقين كانت وجوه تنظر إلينا قد اختفت منذ مدة طويلة من الوجود. لكن إلى جانب ذلك فإن الشعور الغريب، بأن جزء من أرواحهم قد عاد للسكن في هذه الصور، ولم يغادرنا.

إن شارل دي كوستير قد صور ذلك المتحف الساطع والمتنوع من الصور والشخصيات الإنسانية، بحيث كان يجب لأجل تجسيدها على الشاشة أن تمتلك مجموعة تمثيلية قوية جداً. وقد أعطينا هذا العامل أهمية حاسمة. بالنسبة لهم، للممثلين، كان يجب أن يدرجوا في فيلم بلاغي، كان يجب عليه أن لا يكون شرطياً، ولكن ليس واقعياً أيضاً، ولا حياتياً، ولكن ليس تاريخياً أيضاً. حاولنا أن ننقل روح كتاب كوستير، ودويه الشاعري العالي على الشاشة. كنا نصور فيلماً- أسطورة.

غالباً ما كانوا يلوموننا، في أننا لا نتوجه إلى الموضوع المعاصر. إلا أننا كنا نصور دائماً، وخلال حياتنا كلها أفلاماً معاصرة فقط.

"المعاصرة"- إنها ليست تفصيلاً لسروال ولا شكلاً لسيارة، -تكلم ألوف-.

يمكن تصوير الفيلم، الذي جرت أحداثه قبل ٥٠٠ عام، وسيكون معاصراً ببساطة. وعلاوة على ذلك فإن الفيلم المصور في الشوارع الحالية، يتحدث عن أناس حاليين ربما لا يملك أية علاقة مع المعاصرة.

عندما ظهرت فكرة تصوير فيلم عن اغتيال ستالين، وتشرشيل، وروزفلت في طهران، عام ١٩٤٣، قررنا مباشرة، أن هذا الفيلم لا يجب أن يكون تاريخياً بحتاً. في نهاية المطاف إن مهمة إعادة إنشاء الأحداث بصور حرفية ودقيقة- هي اهتمام المؤرخين، وليس اهتمام مؤلفي عمل فني أبداً، حيث الصدق يختلط مع التخيل الطبيعي والخيال الإبداعي. كانت تقلقنا مسائل أخرى: إظهار الرابطة بين التاريخ القديم، وربما المنسي من قبل الكثيرين، واليوم الحالي، وإيجاد تقاطع هذا التاريخ مع ظروف الحياة المعاصرة، أي، من حيث الجوهر، الإجابة عن السؤال: من أجل ماذا يخرج فيلم في عام ١٩٨٠، مكرس لأحداث، حدثت قبل أكثر من ٣٠٠ عام؟ لأجل المحاولة لاستخلاص درس أخلاقي، ومعنى فلسفي، وفهم الأسباب، وإظهار منابع الظاهرة، التي اتخذت في أيامنا هذه مدىً مهدداً جداً، بحيث أنها كادت أن تصبح قاعدة للحياة في العالم المعاصر، الحالي٠إن اسم هذه الظاهرة هو – الإرهاب.

إنني أتذكر، كيف أننا جلسنا في إحدى المرات، أنا وألوف عند أحد معارفنا الفنانين وكنا نشاهد الألبومات الرائعة لبريغيل، وفيلاسيكس، وبوسخ، وجوتو، والتي كان صديقنا قد امتلكها للتو. كان التلفزيون يعمل، وكنا نخفف الصوت فقط، كي لا يعيقنا عن التحدث. كان ألوف يجلس ووجهه إلى التلفزيون، وأنا – فظهري، فجأة أمسك بيدي: انظر! التفت ورأيت على الشاشة إنساناً جريحاً بصورة مميتة. كانوا يحملونه بمحاذاة حائط قرميدي على حمالة: كان الرأس ملقى إلى الوراء، والنظرة تتركز في العدسة. تلاقت أعيننا. امتد ذلك جزء ما من الثانية. وفي تلك اللحظة سمعت صوت ألوف.

"أتعرف، كان لدي ذلك الشعور، بحيث أنه نظر إلينا". مددت يدي لأغلق الصوت، لكن ذلك كان متأخراً، واللقطة صورت، وهكذا لم نعرف أبداً، أين، ومن، ولأجل ماذا كان قد قتل هذا الشخص. إننا، بالفعل لم نتوجه إلى تحليل تلك الظاهرة المعقدة وغير المتجانسة، كالإرهاب، لكن كانت هناك مرحلة من مراحل هدفنا تلخصت في الرغبة بكشف ارتباط الإرهاب بالفاشية، وبازدراء الذات الإنسانية، والحياة البشرية بصورة عامة. إن ذلك ما هو إلا خيط واحد، يشبك العقدة الدلالية للفيلم.

بجانب ذلك هناك –الحب، موضوع هام جداً أيضاً للفيلم، يجب أن يُعطى له، الحجم الضروري، وأن يُجسد، في جسد الدراما الإنسانية الحي.

إن فيلمنا المشترك الأخير كان فيلم "الشاطئ" حسب الرواية المسماة بنفس الاسم ليوري بونداريف. لقد وضع ألوف على هذا الفيلم آمالاً كبيرة جداً. كان مريضاً، لكنه كان يعمل بحماس مفرط، دون أن يرحم نفسه، كأنه كان يشعر، أن هذا العمل هو عمله الأخير. إن ألكسندر ألوف، إثر بطل رواية "الشاطئ" استطاع أن يتلفظ وبحق كامل الكلمات التالية: "لقد أحبطوا جيلنا، أحبطوا الجميع تقريباً. ربما، لذلك أنا أحبهم بصورة خاصة". يظهر حب الملازم نيكيتين والألمانية الشابة إيما في وسط التناحر، وانقسام العوالم، وفي العداوة والضراوة، التي تظهر كلها في أثناء الحرب، كمقاومة لذلك– الذي بدا كما لو أنه مستحيل وغير مبرر بشيء • إن هذا الحب يبدو كما لو أنه يملك معنى ثانٍ، ودوياً ثانٍ وتوجهاً ثانٍ: أن يفهم أحدهما الآخر. إن العالم يتطلب هذه "النبتة"، التي تبدو وكأنها تشق الإسفلت السميك و الكليل، والثقيل –جداً– جدار الاغتراب و عدم الثقة و الخوف.

لقد سعينا في هذا الفيلم، كما في أفلامنا الأخرى، أن ندرك، ونقارن، ونصدم الماضي والحاضر لأجل أن نستخلص من هذا الصدام المعنى الحقيقي

للأحداث. لكننا، وفي هذا الفيلم الأخير فقط وبطريقة ما أحسسنا بصورة خاصة، أنه لا يوجد ماض ولا حاضر. إن الزمن واحد: تربطه الذاكرة.

كنا نصور المشاهد الأخيرة للفيلم في البلدة اللاتفية الصغيرة كولديك. كان ذلك اليوم هو يوم التصوير الأخير لفيلم "الشاطئ. وكان يوم التصوير الأخير لألكسندر ألوف. كان هذا اليوم يومه الأخير عموماً. لقد أدرك كل شيء عندما شعر بقرب استحالة التسويف بعد ذلك...

إذا كانت حقيقة، أن المخرج – هو ليس مهنة، وإنما سيرة ذاتية، فإن السيرة الذاتية لألوف يمكن تلخصيها في كلمتين: الحرب والأفلام.

إنني أشكر القدر لأجل أنه أهداني صداقة هذا الإنسان الرائع. لقد عملنا سوية أكثر من ٣٠ عاماً، متقاسمين كل شيء بالتساوي: المصائب، والمحن، والأفراح وحتى الإخراجات. لقد التحم أحدنا بالآخر في الروح – لقد أعطاني الشعور، بما تعني الصداقة، لو سألوني عن الفضائل الإنسانية لألوف، لسميت الرجولة بالدرجة الأولى.

أجل، لقد كان إنساناً شجاعاً بصورة حقيقية. كانت السنوات الأخيرة من حياته صراعاً من أجل التغلب المستمر على المرض. لاحقته الحرب خلال سنوات طويلة. إن آثار الهرس والجروح قد استدعت انهياراً جدياً لجسمه. كان يسير بصعوبة، معتمداً على عصاه. إن ما كان طبيعياً بالنسبة لي، وغير ملاحظ كالتنفس، كان بالنسبة له يشكل جهداً مستمراً ومتواصلاً. لكنه لم يفقد بأي شكل من الأشكال الشعور بالفكاهة والشعور الساطع والواضح بالعالم. لقد رأيت. كم كان من الصعب بالنسبة له أن يقترح الراحة أو أن ينهي التصوير بصورة أبكر. إنه لم يتساهل مع نفسه أبداً، ولم يبد أية إيماءة توحي بذلك خلال كل عملنا المشترك الطويل.

كان رجلاً شجاعاً، وعزيزاً.

لو سألوني عن ألوف كفنان، لميزت بالدرجة الأولى موهبته. كم كنا نفترق بهذه الكلمة. كان يتجنب كاملاً تقريباً استخدامها المستمر. لكنني سأقول هذه الكلمة بحقه بصورة واضحة. لقد كان إنساناً موهوباً جداً، وفي كل شيء.

وأيضاً. غالباً ما ننسى في بهرج الحياة تلك المفاهيم القديمة ا لجديدة، مثل الكرامة الإنسانية، والشرف، والكرم. إن ألوف قد امتلك وبصورة كاملة هذه الصفات النادرة في قرننا. كان حكيماً وهادئاً، وكان متواضعاً، رغم أنه كان يعرف قيمته. كان إنساناً مهذباً، ومثقفاً ولطيفاً. لم يكن ليزعج أحداً دون الحاجة لذلك. لكنه لم يكن يغفر الإساءة. كان متطلباً تجاه نفسه جداً في الإبداع. كانت لديه مبادئ، لم يغيرها أبداً. كان من المستحيل استمالته، أو شراءه، أو إخافته.

"لا يوجد موت، ولكن يوجد حب وذاكرة قلب"، -هكذا كتب ليون تولستوي. إنني وأنا أعمل على فيلمي الأخير"الاختيار"، شعرت أنا وفرقتنا التصويرية التي تشكلت منذ فترة طويلة بالحقيقة الحكيمة لهذه الكلمات. في كل ما عملناه، كان ساشا يحضر بصورة غير مرئية، وكذلك السؤال التالي: ولكن كيف قام بذلك، وكيف رأى كل ذلك، وماذا قال عن ذلك؟ -كان يكمل أية مناقشة إبداعية. كان معنا. وسيبقى كذلك.

لا يوجد موت...

ل. زورين
صديقاي ألوف وناعوموف

لقد رأيتهم لأول مرة عام ١٩٥٧، حين جلبا معهما إلى لينينغراد "بافل كورتشاغين". كنت في هذه المدينة الرائعة بصدد أحد سيناريوهاتي، وبعد أن عرفت بمجيئهما، ذهبت في المساء لمشاهدة الفيلم، الذين تحدثوا عنه كثيراً آنذاك.

وهنا تعارفنا. ولقد تبين، أننا نعيش في الفندق نفسه، وعدنا إليه سوية بعد المشاهدة (التي جرت بالمناسبة بنجاح كبير).

إن النظر إليهما كان يشكل ارتياحاً: الاثنان شابان، ومرحان، وناجحان وكلاهما مفعم بالأفكار في ذلك الوقت من الحياة، عندما لا توجد أية شكوك في أن كل شيء سيكون منجزاً، بشرط أن يكون هناك الزمن الكافي فقط، ولكن، الزمن كاف، وبالإضافة لذلك، من قال إن الناس زائلون حتى آخر شخص. وفي نهاية المطاف يوجد استثناء من كل قاعدة.

أتذكر، أننا ذهبنا للنوم في ذلك الليل متأخرين، وقد تكلمنا كثيراً وعن كل شيء، وكان ناعوموف فصيحاً بصورة خاصة. كان ألوف يفضل أن يعبر عن رأيه نادراً، ولكن بدقة، وبصورة عامة إن أسلوبهما كان يحفظ لنفسهما التباين-ناعوموف المتهور والمتفجر وألوف المتأدب وبلا أية عيوب، والثابت في كل حركة، والذي كان يبدو وكأنه يوازن المزاج العنيف والعاصف لصديقه.

لقد كانا يحدثان ذلك الانطباع وفي كل السنوات اللاحقة، لكن عندما أصبحنا أقرب، فهمت، أن تحت تماسك ألوف ينبسط التوق، أما شغب نعوموف المرح فإنه يخفي بصورة ماهرة جداً تقلب مزاجه- لقد رأيته مكتئباً بصورة مركزة، وتعباً، و منطوياً على نفسه.

انكشف كل ذلك متأخراً، بعد عامين تقريباً، عندما جاءا إلي واقترحا العمل معاً.

لم أكن أفهم كثيراً، لماذا كاتب السيناريو ضروري لهما. كان فيلمهما "الريح" قد ظهر للتو على الشاشات فقط – لقد كتبا السيناريو دون أية مساعدة، لذلك فإن اقتراحهما أثار عندي التيقظ. لقد اعتدت العمل وحدي، وكنت أعرف بصورة جيدة، أن دربين في وجار واحد لا يتواءمان، فكيف بثلاثة! لقد أجاب ألوف على شكوكي بصورة موجزة:

– إنني واثق، أن ذلك سيعطي نتائج جيدة.

أما ناعوموف فتكلم بحرارة وبقناعة استثنائية:

– إنك لا تتصور حتى، ماذا ينتظرك من التنعم. ستتمتع أياماً وليالٍ!

من المفهوم، أن الوقوف ضد هذا الإغراء كان صعباً. أما الأكثر أهمية فقد كان يكمن، في أن ناعوموف لم يكذب: إن العمل على سيناريو "السلم القادم" كان ممتعاً بصورة دائمة. لا يعني ذلك، أننا لم نتناقش ولم نتألم،- كانت المناقشات والعذابات متوفرة، لكن كان في هذه العشرة شيء سار، وكانت تتخللها روح المنافسة، وكانت تحث على الابتكار وتغذي الخيال، وكان كل واحد يسعى لتوجيه الآخر إلى إيمانه، وكل واحد يصبح في النتيجة أغنى، مما كان.

لقد تعلمت الكثير عندهما- النظرة إلى أي مشهد كدراما مستقلة، ومنهم دور الجانب التعبيري في تصميم أي مشهد وأي انعطاف مفاجئ في البداية

من حيث غرابته، والكراهية الحازمة تجاه أي نوع من أنواع التداعيات، وكقاعدة تجاه ما هو قريب ومناوب، وتجاه ضرورة الحرارة العالية للأحداث التي تجري. أما ما كان يدفئني بشدة، هو أنهما كانا يفهمان بصورة واضحة، ما كان ينبذه بصورة واعية أو غير واعية الكثير من المخرجين، - دون أدب حقيقي لا توجد سينما حقيقية، ودور الحوار في إعادة التقويم غير ممكن، والمترادفات لا توجد، وتدوي الكلمة فقط عندئذ بقوة كاملة، عندما هي وحدها، وليس من الضروري الإشفاق على الجهود، كي يتم اكتشاف هذه الكلمة المفردة. إن ألوف وناعوموف لم تعكرهما وفرة القطع المصورة، واقتراب السيناريو من القصة. إنني لم أسمع منهما ولا في أية مرة مثل هذا المقدار من المسائل المتعددة والمألوفة بالنسبة لي:

-لماذا ذلك؟ من المستحيل تصوير هذا.

على العكس، كانا يفرحان بقطع النثر تلك، كان يوقظ تصوراتهما ويساعدهما في النتيجة على الدقة أكثر في خلق الجو اللازم. لقد التقينا مرتين أيضاً بعد "السلم القادم"- جسدنا على الشاشة دوستويفسكي، وكتبنا رواية سينمائية بمقاييس ضخمة، ومع أن مصير هذين العملين كان دراماتيكياً وسبب الكثير من الألم (فيلم "الفكاهة الخبيثة" قد وضع على الرف، وسيناريو "القانون"-منع). فإن العملية كانت أيضاً- مملوءة بالفرح والحياة، وهذا الأمر قد عوض كل الخسائر.

مرت الأعوام، وندائي إلى السينما صار عرضياً. ابتلع المسرح كل شيء بصورة كاملة تقريباً. وكان ألوف وناعوموف يعملان وحدهما فقط. ومقابل ذلك كان الجانب الأدبي لديهما عالياً جداً- بولغاكوف، وشارل دي كوستير.

إن "الهروب" قد وجد تجسيداً على الشاشة. يوجد لدى الفيلم قراء متحمسون، ويوجد نقاد أيضاً. لقد لاموا ألوف وناعوموف كما هي العادة على

الكرم المفرط، والإسراف، والاختيار الصارم بصورة غير كافية وكذلك الاقتصاد في النقود. إنني مستعد للموافقة، أن هذه الانتقادات تملك أساساً معروفاً، لكنني أعلم أن الأمر ليس هكذا ببساطة، بعد الاشتغال معهم أكثر من عام. ولن أكّل من التأكيد، أنه ليس فقط النواقص- بل استمرار الحسنات. إن الحسنات في الفن غالباً هي استمرار للنواقص.وإن الإطناب، كما يبدو لي، - فكرة أساسية لجمالية هذين الفنانين، وأنا لم أعرف بعد، أية نتيجة أعطى التحفظ المبارك في امتزاج موهبتهما مع الطبيعة.

لم يكن هناك عمل فقط – ففي حياتهما حدثت تغيرات. لكنها لم تكن مرضية غالباً. كانت صحة ألوف تسوء بانتظام، وقد كشفت عن نفسها الجروح العسكرية في نهاية المطاف، لكن ألوف كان يتابع العمل بذلك العطاء الذاتي، كما في الأيام الشابة، والصافية.

إن الكثير من الاتحادات كانت تتفكك في تلك السنوات، أما ثنائيهما فقد اجتاز جميع المحن- الزمن، وعدم التشابه في الطباع، والعادات. وعلاوة على ذلك فإنني كنت سأقول إن ذلك هو نموذج لعلاقات الصداقة الشجاعة بصدق- المختصرة والمأمولة، والمثيرة للعواطف والإنسانية السامية.

أحياناً في المساء، كنا، بعد أن نجتمع نفكر من جديد ومن جديد: يجب هز القديم، والعمل من جديد معاً.

لكن القدر تصرف بصورة مغايرة...

في الأمسيات الكئيبة والمظلمة، عندما، وبصورة خاصة، تضغط الجدران والوحدة بشكل لا يحتمل، كنت أخرج من الشقة الهادئة، وأقطع الساحة غير الكبيرة، وأشق طريقي بين الأكشاك الواقفة بصورة مزدحمة، لكي أخفض وأختصر المسافة وأصل إلى المنزل في الطرف الآخر، حتى المدخل المتطرف، وكنت أصعد هناك إلى الطابق السادس وبالجرس كنت

أعلن عن مجيئي. وبعد عدة لحظات قصيرة كانت تسمع خطوات بطيئة. وينفتح الباب، وكان ألوف يقف على العتبة، وهو ينطق بعبارة طقسية:

-لي الشرف، الشرف... الشرف العالي...

وكنت أجيب بجملة مشابهة، في أسلوب مجامل بصورة متأدبة، وكنا نمد هذه الدقائق، فنحن نعرف، أن أمامنا أمسية، قادمة وحارة لا تهدها الكآبة ولا الملل.

وفي غضون ذلك كنت أسعى كي أجبر نفسي أن لا ألاحظ أن حركته تصبح أكثر صعوبة في كل مرة. كل ذلك كان يزداد باندفاع- كنت أفهم بصورة ممتازة ذلك اليوم المشؤوم، عندما شكا، أن ضغط أصابعه يصبح أصعب وأصعب. كان ينظر إلى راحته بانشغال بال، وفجأة وقد أصبح غريباً، وخارجاً عن الطاعة، ودون أن أعرف، أن تلك هي الإشارة الأولى، بأن التتمة ستأتي بسرعة خلال وقت قصير تعطلت يده اليسرى وقدمه. لم يستسلم، وكان يتحايل كثيراً جداً كي يقود السيارة، وكان يسير، متمايلاً، ومعتمداً على عصاه، وكان يعمل،ويعمل دون كلل، يعمل حتى الساعة الأخيرة.

كان يجب أن ينتصر على المصيبة التي رافقت مصيره الشجاع، وعلى الكرب من عدم العدالة هذه، ورؤية كل ما حوله بحالة فرح، وحيوية لا يعرفون أين يصرفونها- يوجد في السينما الكثير من هؤلاء- رؤية كل هؤلاء والتفكير في ليالي الأرق، التي خلقتها له الحرب بعد عشرات السنين بصورة غريبة، وأخرجته من هذه الدائرة، المفعمة بالخطط، وتلك اللهفة إلى العمل.

لقد احتمل هذا الامتحان. ليست هناك أية عداوة تجاه من كان يتجنب هذا المصير. كيف قادته الحياة – شاب من الأقاليم ، وفتاة غير ذكية- مهووسة بالسينما من بلدة اوكرانية، وكاتب سيناريو منهك من المصائب، وعجوز زميل يعاني بصمت من عدم اهتمام العساليج الجدد، والناس الغرباء،

والغامضون، والذي كان أي آخر ليستتر منهم، وهو يراقب اللباقة اللائقة- كانوا يستقبلونه مع تحية وملجأ.

يملك الشرف من شجعهم، ومد لهم يده بصداقة، ومن عزاهم وساعدهم، في قرننا، عندما كان الكثيرون يمتلكون روحاً صماء، فإنه كان يذهل بقدرته على الاستجابة والشعور بألم الآخرين. لقد رأيت القليل من الناس، الذين يملكون مثل هذه القدرة على الرأفة.

لقد قيل الكثير وبما يكفي، حول إمكانية بأن يكون صديقاً. إن كل ما كان يجري مع ناعوموف، كان يجري معه نفسه، لقد أصبحا في الحقيقة مع عدم تماثل أحدهما مع الآخر كينونة واحدة، لا ينفصل إحداها عن الأخرى.

ما الذي كان مشتركاً بينهما- الرؤية الخاصة وغير العادية، والقدرة على رؤية ما هو مفاجئ، وغير مفسر في المألوف، والمبهم وغير المعقول- في واقع العالم المعاصر. في الأعوام الصعبة بالنسبة للفن، وعندما كان القياس والتسوية صفتين ضروريتين تقريباً، خلقا خطاً إبداعياً خاصاً بهما، ووجدا وسائلهما التعبيرية، و تكلّما بلغتهما الخاصة.

لقد مات ألوف كما كان مقدر له أن يموت، مثل ميتة جندي شجاع- قبل ساعة من نهاية التصوير الأخير. حملوه إلى موسكو بعد يوم، وودعناه بعد يوم آخر أيضاً.

- أيها الأصدقاء الأعزاء، لقد تيتمنا،- قال ذلك أحد رفاقه. أجل هكذا حصل. إن هذا الشعور باليتم لا يخفت مع كل عام، كما يجب أن يحصل، كلا، يزداد بحدة ويصبح أكثر ملموسية. لا يُملأ الفراغ.

في الأمسية المظلمة، عندما لا تجلس في المنزل، وتفكر، كيف كان ذلك ببساطة- أن تخرج من الشقة الهادئة، وتقطع الساحة. وتلج المدخل المعروف وترى ألوف. لكن لم يعد هناك مكان للذهاب إليه.

١٩٨٧

يوري بونداريف
إنسان موهوب

كنا شباباً أثناء تعارفنا الأول، وأصحاء، وجسورين، وبدا لنا آنذاك، أنه يمكن أن توحد بسعادة الأدب مع السينما، فنين، شعبيين بصورة متساوية، وقريبين من حيث الأفكار والأهداف ولكن في الوقت نفسه غير مشتركين من حيث شكلهما، وأسلوبهما، وتعبيرهما، ومن حيث "الإنتاج". لقد بدا لنا، أن قران اتحاد الكتاب، هذه العروس الشابة وفي سن الزواج دائماً، والسينما، هذا العريس الرزين، الذي يمتلك الشهرة، يخلق فناً ثالثاً ما، "السينما الأدبية"، الرائعة، والمثالية في كل المقاييس، لأن التصوير والكلمة كانا يبدوان كأنهما متوحدان في الحب.

لقد كان الكسندر ألوف نصيراً متحمساً لهذا الاتحاد، وقد كان يأسرنا بصفته المدهشة، التي لا تصادف غالباً بين السينمائيين، - بالأناة وعدم الإلحاح الزائد في البراهين. ولأن كل شيء في شخصيتنا يتعلق ببعضه البعض، فإن الأناة والتماسك، كما يبدو لي الآن، كانا يخضعان في نفسه للصفة الإنسانية الأعلى- للطيبة.

في نقاشاتنا المتوترة، التي كانت تمتد لساعات في استوديو "موسفيلم"، فإن ألكسندر ألوف لم يكن يقترح توافقاً هادئاً وتسوويا، وإنما كان يعمل على خلق مزاج عملي لموحدين في الفكر، متحمسين كثيراً، و"مبتدئين" كثيراً، وعنيفين كثيراً. كان يقترح المنتصف الذهبي في نقاشنا، ولقد كان يقف من الأدب بكثير من الاحترام وكان علاوة على ذلك مخلصاً للسينما بتفان.

أتذكر، كيف كان يجلس في غرفة الممثلين، صامتاً، جاداً، وبصورة غير ملحوظة على كرسيه، وكيف كان ينظر إلينا، إلى المتناقشين، بعينين داكنتين، ومتفهمتين لحكيم إغريقي، ثم كان يبدأ فجأة بالتحدث، وكنا جميعاً نصمت خلال لحظة، ونحن نستمع لصوته الرتيب، والهادئ، والمنخفض، الذي كان دائماً يثير عندنا الشعور بالصلابة، والثقة، والأمل، أعتقد أنه كانت لديه قدرة فائقة لرؤية كل الفيلم من البداية حتى النهاية، لذلك فإنه كان يعرف، ماذا يعني التباين الفني (صفة نادرة عند المخرجين)، وما هو الهدوء المخادع في حركة الشخصيات وما هو الصوت.

ربما، ليست كل الحقيقة في التباين الفني، لكنني أظن، أن الشعور الرقيق لهذه الصفة الذهبية يرفع المخرج إلى أعالي الموهبة الحقيقية، لأن جدلية صدام المشاعر المتناقضة، والأفكار والأمزجة لا تميز كل إنسان.

أجل، كانت في ألكسندر ألوف قوة التأثير تلك الهادئة، والمتمهلة، والتي كانت تذكرني دائماً بماضينا العسكري العام، مع أننا لم نكن نعرف بعضنا البعض في سنوات الحرب وقاتلنا في جبهات مختلفة. كان رفيقاً مخلصاً وأميناً بالمعنى الأكيد لهذه الكلمة. كان يمكن الجلوس معه في خندق واحد والتمسك حتى آخر طلقة بالدفاع الكامل.

هناك أيضاً صفة إنسانية أخرى، كانت تدهشني في هذا المخرج الموهوب. لقد عرفت ألوف لأعوام طويلة في مراحل عمله المتوتر مع فلاديمير ناعوموف على أفلام "الهروب"، و"طهران – ٤٣"، و"الشاطئ"، وكنت أراه في ساعات التعب، واليأس، والشك، بيد أنني لم أشاهده في أية مرة من المرات متهيجاً بغيظ، وغاضباً، وفظاً، في التعامل مع الزملاء، ومع مجموعة التصوير، ومع الممثلين. كان يملك إيقاعاً فطرياً داخلياً، ورباطة جأش شجاعة، وثقافة طبيعية، لم نحظ بها إلى الآن.

١٩٨٧

م. أوليا نوف
ذكرى مضيئة

ستعيش الأفلام المحققة من قبل ا.ا.ألوف بالتعاون مع ف.ن.ناعوموف والمكرسة لثورتنا، وللحرب الوطنية العظمى، ولماضينا وحاضرنا، ستعيش طويلاً. حولها- هذا الكتاب، وستتم كتابة الكثير من الكتب، والمقالات، والأبحاث، إنني أريد أن أتحدث عن ألوف- عن هذا الإنسان المدهش، والنادر.

لقد أتيح لي أن أتصور في فيلمين من أفلام ألوف ونعوموف: في "الهروب" وفي "أسطورة تيل". وقد قضيت الكثير من الأشهر في عشرة وثيقة معهما. يتكلمون، أنه لا يوجد أشخاص لا يمكن تعويضهما، ولكنني وددت لو ألاحظ- لا توجد مهن وأمكنة لا تعوض. لكن من المستحيل تعويض الشخصية الإنسانية، التي كانت تخلق حولها عالماً خاصاً، وروابط حية متبادلة، وجواً لا يتكرر في التعامل. سيأتي شخص آخر- وسيكون جو آخر، وعلاقات أخرى.

ربما، لأننا نعيش باندفاع، ولا يكفينا أحياناً الصبر والزمن لسماع وفهم الشخص الآخر. لاحظوا، لم نحن نتناقش: كل واحد يسارع ليعبر عن رأيه دون أن يتعمق كثيراً في مناقشة الناقد. كان ألكسندر الكسندروفيتش ألوف ينتمي إلى فئة أولئك، الذين يقدرون على احترام وجهة النظر الغريبة. وبالرغم من تجربته الكبيرة، ومهارته المهنية الضخمة، وبالرغم من موهبته، ومعرفته العامة فهو لم يكن دائماً يتوجه بروحه وقلبه إلى نفسه، وإنما إلى الإنسان، الذي إلى جانبه، كان يمكن التحدث معه بهدوء، وبصورة ممتعة.

أنت كنت تعرف، أنهم يصغون لك، كنت تعرف، أنهم يفهمونك، كنت تعرف، أنهم يرغبون بمساعدتك، لم يكن ذلك ببساطة نثراً جميلاً، وإنما جوهر الإنسان الرائع نفسه.

إنني واثق، أن جميع من عمل إلى جانب ألوف وناعوموف في أفلام "بافل كورتشاغين"، و"الريح"، و"السلم القادم"، و"الهروب"، و"أسطورة تيل"، و"طهران- ٤٣"، سيساعدونني.

هذه سينما واقعية مكرسة للرومانتيكية السامية، وشجاعة وعاطفية، ومميزة للنفسية الرقيقة وللاهتمام بالعالم الروحي للذات الإنسانية، ومعيارية من حيث المسألة الاجتماعية، –سينما فعالة، ومؤثرة، ومؤكدة بصورة حماسية على مثلنا الإنسانية.

كان ألوف وناعوموف يكملان بعضهما البعض. وإذا كان الخيال غالباً ما يعمر بالمعنى الحرفي للكلمة فلاديمير ناعوموف أثناء التصوير، وكان يمتلئ بأفكاره الجريئة واقتراحاته، فإن ألوف كان يعطي هذا الخيال شكله النهائي. لم أشاهدهما يتناقشان مرة واحدة. كانا يفهمان بعضهما البعض. إنني أفكر الآن، في هذه الضرورة بأن تصغي إلى الآخر، وأن تعرف رأي الآخر، ومن القدرة على الإصرار على رأيك، دون أن تغضب الشخص الآخر، وأن تكتسب شخصية ألكسندر الكسندروفيتش ألوف، وأسلوب سلوكه. وبالإضافة لذلك، فإنني أعتبر أن كل ذلك كان موهبة طبيعية عنده.

هناك أناس عندما تكون بجانبهم – تصبح متوتراً. إنك لا تعرف،ماذا ينتظرك، إن ذلك الإنسان يمكن أن يتأذى بصورة غير معروفة من أي شيء، وأن يُستفز من أي شيء بصورة غير معروفة أيضاً، ويصبح كئيباً فجأة دون أن تعرف السبب.. وأنت طوال الوقت وكأنك في بركان. وهؤلاء الناس ليسوا قلة. وبصورة خاصة في الفن.

ولكن يوجد آخرون- تشعر معهم بالثقة وبالسهولة. هكذا كان ألكسندر ألوف. إن هذا لا يعني، أنه كان لطيفاً ومتساهلاً، ما إن تتركه ولا تعيقه في أن يعيش بهدوء. كلا، كان لديه موقفاً صلباً دائماً في الفن والحياة. ولكنه لم يكن يهين ناقديه في النضال دفاعاً عن موقفه.

كان ألكسندر الكسندروفيتش إنساناً يملك شجاعة عظيمة. وبالطبع يمكن فقط أن نخمن، أية أفكار معذبة ورهيبة قد ألمت به، بعد أن عرف علته. لكن هذا الإنسان المريض مرضاً جسيماً كان يتصرف أمام الناس بتماسك، وكان هادئاً. كان المرض ينال منه تدريجياً، لكنه كان أنيساً دائماً. لم يكن يرغب بأن يثقل على أحد بألمه- وهذه سمة نادرة.

لقد عاش هذا الرجل ليس لأجل نفسه. وها هو- قد غادر الحياة و قد أوصانا بأن نحافظ على ذلك الجو الرائع من اللطف والاهتمام بالناس، الذي كان دائماً حوله.

("فن السينما"، ١٩٨٣، رقم ٨٠)

مجموع أفلام

ا. ا. ألوف و ف. ف. نعوموف

- الفتوة القلقة- استوديو كييف السينمايي، عام ١٩٥٤ (حسب رواية ف.بليايف).
- بافل كورتشاغين – استوديو كييف السينمائي، عام ١٩٥٦(حسب رواية نيقولاي استروفسكي).
- الريح- "موسفيلم"، عام ١٩٥٨. السيناريو تأليف ا.ألوف. وفلاديميرناعوموف.
- السلم القادم- "موسفيلم"، ١٩٦١. السيناريو تأليف ل.رورين، وألوف، وناعوموف.
- قطعة النقود- "موسفيلم". عام ١٩٦٢ (حسب قصص ا.مالتس).
- الفكاهة الخبيثة- "موسفيلم"، عام ١٩٦٦، ١٩٨٧ (حسب قصة فيودور دستوفسكي).
- الهروب- "موسفيلم". ١٩٧٠، حلقتان (حسب رواية م.بولغاكوف).
- أسطورة تيل- "موسفيلم"، عام ١٩٧٧ (فيلمان، وأربع حلقات) (حسب كتاب شارل دي كوستير).

- طهران -٤٣- "موسيقيلم"، ١٩٨٠ السيناريو تأليف ا.ألوف، وفلاديميرناعوموف، وم.شاتروف.
- الشاطئ- "موسيقيلم"، عام ١٩٨٤. السيناريو تأليف يوري بونداريف، وا.ألوف، وفلاديميرناعوموف.
- ألوف- "موسيقيلم"، ١٩٨٥ (فيلم وثائقي). مؤلف الفيلم فلاديميرناعوموف.

الفهرس

الصفحة

يوري أوزيروف. الزملاء ٥

الثلاثية حول الكومسومول ٢١

– ت.لوغينوفا. المنابع ٢٥

– ا.ألوف، وفلاديميرناعوموف، كلمة عن المعلم. ٣٣

– مناقشة حول فيلم "باف كورتشاغين". ٤٦

– ن.زوركايا. حول وضوح الأهداف (الريح) ٦٩

– ا.انينسكي. ثلاث ومضات ٧٧

« السلم القادم » ١٠٥

ا. ماتشيريت. جمالية المقارنات الحادة. ١١١

ج. سادول. في البعيد، عن الدروب المطروقة ١٢١

ن. ياستريبوفا. الاكتشافات الفنية لـــ "السلم القادم" ١٢٥

"الفكاهة الخبيثة" ١٣٩

ست. راسادين. لماذا؟ ١٤١

- اختزال جلسة هيئة رئاسة اتحاد السينمائيين في الاتحاد السوفييتي .. ١٣٥

- تبادل الرسائل حول "العمل" ١٩٥

- ف. شيتوفا. "الفكاهة الخبيثة"

(قبل العرض الأول بعد عشرين عاماً) ٢٠٧

- ي. شيلوفا. التعاون الإبداعي. ٢١٢

« الهروب » ٢٢٤

- ا. سفوبودين. بشر وظلال ٢٢٦

- ان. ماكاروف. الهروب إلى لامكان ٢٣٣

- م. بليمان. الأسلوب، الذي يتجاوب مع الموضوع ٢٤٠

« أسطورة تيل » ٢٥٧

- م. زاك. عندما يكون الإنسان أبياً وحراً ٢٥٩

- الصحافة الغربية حول "أسطورة تيل"............................ ٢٧٢

« طهران – ٤٣» ٢٧٥

- ا. زوركي. "طهران – ٤٣": نظرة من الثمانينات ٢٧٧

« الشاطئ» ٣٠١

– ا. الكسين. معركة من أجل الإنسان ٣٠٣

– م. مدفيديف. "الشاطئ" البعيد على السطح المستوي للشاشة ٣٠٨

« في ذكرى الكسندر ألوف » ٣١٤

– فلاديميرناعوموف. ألكسندر ألوف ٣١٦

– ل. زورين. صديقاي ألوف وناعوموف ٣٦٨

– يوري بونداريف. إنسان موهوب. ٣٧٤

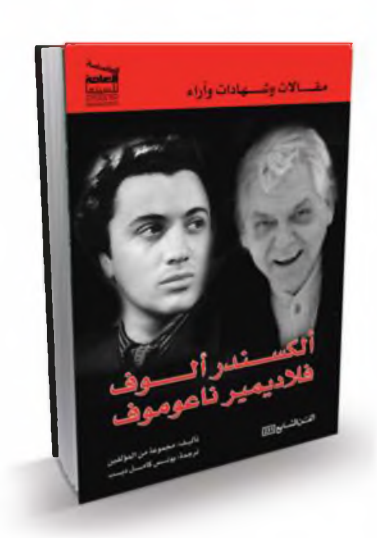
– م. أوليانوف. ذكرى مضيئة ٣٧٦

– مجموع أفلام

ا. ا. ألوف وفلاديميرناعوموف ٣٧٩

الطبعة الأولى / ٢٠١٣

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة







www.syrbook.gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣م

سعر النسخة ٢٩٠ ل.س أو ما يعادلها